



TESTO A FRONTE 54

primo semestre duemilasedici

Comitato direttivo

Franco Buffoni, Paolo Proietti, Gianni Puglisi

Comitato scientifico

Antonella Anedda (USI – Università della Svizzera Italiana, Lugano),
Friedmar Apel (Universität Bielefeld),
Jacob Blakesley (Durham University),
Gandolfo Cascio (Università di Utrecht)
Tullio De Mauro (Professore Emerito, Università La Sapienza, Roma),
Gabriele Frasca (Università Federico II, Napoli),
Domenico A. Ingenito (University of California, Los Angeles),
Giulia Lanciani (Università Roma Tre),
Valerio Magrelli (Università di Cassino),
Paola Maria Minucci (Università La Sapienza, Roma),
Uberto Motta (Université de Fribourg), Theresia Prammer,
Fabio Pusterla (USI – Università della Svizzera Italiana, Lugano),
Luigi Russo (Università di Palermo),
George Steiner (University of Cambridge),
Pietro Taravacci (Università di Trento),
Lawrence Venuti (Temple University, Philadelphia),
Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études, Paris)

Numero 54
Ventisettesimo anno
primo semestre duemilasedici



Direttore responsabile
Franco Buffoni

Capo redattore
Edoardo Zuccato

Redazione
Eleonora Gallitelli, Francesco Laurenti, Stefano Locati,
Filippo Pennacchio, Laura Sica, Federica Vincenzi
e-mail: testoafrente@iulm.it

Autorizzazione n. 877 del Tribunale di Milano
del 14-12-1989

Redazione e Amministrazione:
Marcos y Marcos, via Piranesi 10, 20137 Milano
telefono: 02 29515688; fax: 02 29516781
sito internet: www.marcosymarcos.com
e-mail: lettori@marcosymarcos.com

Abbonamento annuo
Italia euro 40,00
Europa euro 55,00

Bonifico bancario sul conto IBAN IT85N0538701799000001879626
SWIFT BPMT22

intestato a Marcos y Marcos
Via Piranesi 10, 20137 Milano

Gli abbonamenti decorrono dal gennaio di ogni anno.
L'abbonamento nel corso dell'anno dà diritto a ricevere il numero arretrato.



«Testo a fronte» è curato dalla Sezione di Comparatistica
del Dipartimento di Letterature Compare e Scienze del Linguaggio
della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano.

IL SEGNO TRADOTTO IDEE, IMMAGINI, PAROLE IN TRANSITO

Introduzione	5
I – I SEGNI DI BABELE	7
Valerio Magrelli <i>Problemi e poemi. La traduzione come aggregato sfarfallante</i>	9
Marco Ramazzotti <i>Archeologia e traduzione. Prolegomena alla meccanografia e alla simulazione artificiale del sema</i>	17
Maria Giovanna Biga <i>Traduzione, trasmissione culturale, tradizione nella Mesopotamia e nella Siria preclassiche</i>	27
Antonella Sbrilli <i>Dalla pittura, il racconto. Storie d'artista raccontate da Marisa Volpi</i>	43
Giovanni Greco <i>Il teatro della traduzione. Attori e personaggi sulla scena del tradurre</i>	51
Angela Albanese <i>Una nuova metamorfosi del Cunto di Basile: Il Racconto dei Racconti di Matteo Garrone</i>	63
Simone Celani <i>Tradurre la storia in letteratura e l'oralità in scrittura: Ualalapi di Ungulani Ba Ka Khosa</i>	73
II – LE LINGUE DI BABELE	85
Tim Parks <i>Tradurre lo Zibaldone</i>	87
Edoardo Zuccato <i>Si parva licet: lingue minori, traduzione e world literature</i>	99

Bruno Berni	109
<i>L'identità, la finzione e la sofferenza produttiva della lingua: tradurre Yahya Hassan</i>	
Franco Nasi	119
<i>Vincoli, svincoli, inversioni di marcia: traducendo poesie per l'infanzia</i>	
Eleonora Gallitelli	135
<i>La traduzione come atto di coraggio: Pavese e Vittorini alle prese con i forbidden wordsymbols di Faulkner</i>	
Francesco Fava	149
<i>"Un no sé qué que quedan balbuciendo": l'inesprimibile, l'intraducibile</i>	
Camilla Diez	161
<i>Una cavalcata lunga due secoli: (ri)tradurre I tre moschettieri di Alexandre Dumas</i>	
Franco Buffoni	175
<i>Intervento alla tavola rotonda</i>	
Chatsuni Sinthusing e Paolo Euron	179
<i>La traduzione dei libri italiani in Thailandia</i>	
QUADERNO DI TRADUZIONI – POESIA	183
V. Hugo / A. Giampietro; J.-C. Vegliante / P. Di Palmo; P. van Ostaijen / M. Brancaleoni; S. Heaney / M. Sonzogni; C. Reznikoff / F. Bajec; J. Riechmann / S. Bernardinelli; B. Matur / G. Ansaldo; M. Kolesov / O. Romanova	
QUADERNO DI TRADUZIONI – PROSA	205
Y. Leybush Peretz, <i>La pace della casa</i> , a c. di Davide Astori	
RECENSIONI	219
<i>Poeti traducono poeti</i> , a c. di P. Taravacci / E.M. Paredes Bertagnolli; A. Platonov / P. Ferretti; E. Shaffer / G. Cascio; F. Nasi / E. Gallitelli	
SEGNALAZIONI	235
a cura di Edoardo Zuccato	

INTRODUZIONE

I saggi raccolti in questo numero di «Testo a fronte» sono il risultato di un convegno che si è svolto nel dicembre del 2014 all'Università La Sapienza di Roma, intitolato *Il segno tradotto. Idee, immagini, parole in transito*. L'incontro muoveva dalla constatazione di come la traduzione possa essere considerata, soprattutto nella contemporaneità, una chiave interpretativa privilegiata anche al di fuori del perimetro della mera trasposizione interlinguistica. Traduzione intersemiotica e traduzione culturale, dunque, ma anche – in senso estensivo – traduzione come passaggio dal dato (storico, archeologico, informatico, etc.) al *sema*, operazione ermeneutica per molti versi accostabile all'attività traduttiva *stricto sensu*.

Si tratta di un orizzonte di ricerca che appare qui in forma ancora incipiente, appena accennato, ma che si propone come prospettiva aperta da estendersi in futuro ad altri ambiti (dall'antropologia alla psicoanalisi, dalla musicologia alle cosiddette scienze dure) e a diversificate linee e metodologie di indagine. Con l'obiettivo di verificare se quest'accezione estesa, figurata, dell'idea di traduzione si esaurisca in una metafora più o meno riuscita o possa invece originare riflessi fecondi anche in funzione delle operazioni interpretative e creative implicate nel passaggio di un testo letterario da una lingua all'altra.

In attesa di mettere alla prova queste ambiziose ipotesi, presentiamo in questa sede i quindici contributi che rielaborano gli interventi del convegno romano. L'arco temporale che essi coprono è quanto mai ampio, partendo dalle più antiche forme di traduzione storicamente attestate (nella Mesopotamia e nella Siria, tra III e II millennio a.C.) per giungere fino alle poesie danesi del giovane Yahya Hassan, pubblicate nel 2013. I saggi si articolano in due sezioni. Nella prima, *I segni di Babele*, ci si concentra su diversi tipi di 'transito': dal dato archeologico al significante storico, dal codice al testo, dalla Storia alle storie. E ancora, sulla traduzione della pittura in racconto, del racconto letterario in immagine cinematografica, della parola scritta in parola agita su un palcoscenico (e viceversa). Nella seconda sezione, *Le lingue di Babele*, il passaggio osservato è più classicamente quello interlinguistico. L'angolo visuale, tuttavia, anche qui si allarga a prendere in considerazione, accanto al dato strettamente testuale, un al di là del testo che, pure, ne è parte inalienabile: un apparato iconografico, uno specifico contesto storico, una dialettica tra lingue maggiori e lingue minori, tra culture, o tra esprimibile o inesprimibile. O un confronto con il "movimento del linguaggio nel tempo", come sempre accade quando si ritraduce un classico: sia esso Leopardi in lingua inglese o Dumas in lingua italiana.

In apertura e in chiusura, tratti dalla tavola rotonda del convegno, si propongono gli interventi di Valerio Magrelli sulla traduzione come “aggregato sfarfallante” e di Franco Buffoni sulla centralità della componente ritmica nel processo traduttivo e non solo. Due contributi che – come tentano di fare anche quelli che li precedono e li seguono – illuminano aspetti meno esplorati del concetto di traduzione, suoi margini o nodi problematici. L’intento di fondo di questa proposta, nel suo insieme, non è certo affermare semplicisticamente che ‘tutto è traduzione’; piuttosto, osservare se indagandone le aree liminali, e forse persino forzandone un po’ i confini in senso figurato, il campo semantico e le pratiche della traduzione possano rivelare sfumature e potenzialità metodologico-interpretative in grado di delineare un terreno di dialogo fra la traduttologia e altre discipline.

Simone Celani Francesco Fava Marco Ramazzotti

I

I SEGNI DI BABELE

Valerio Magrelli

PROBLEMI E POEMI. LA TRADUZIONE COME AGGREGATO SFARFALLANTE

*Io evito come la peste questa parola [traduzione]
che ha perduto ogni reale significato grazie all'uso smodato che se ne fa*
E. Canetti¹

I.

Il titolo di questo intervento si riferisce a *Problems and Poems*, un curioso volume che Vladimir Nabokov pubblicò nel 1969, unendo all'interno dello stesso testo due parti assai diverse fra loro².

Mentre una offriva al lettore 18 problemi di scacchi, l'altra, con una mossa alquanto sorprendente presentava invece 39 poesie composte in russo e auto-tradotte in inglese (più altre 14 redatte direttamente nella lingua d'adozione). I repertori segnalano che, fra i versi russi, *Lilith*, datata 1928, potrebbe costituire un'anticipazione di *Lolita*. Per il resto, senza entrare nel merito delle soluzioni attinenti il gioco da tavolo, può essere interessante ricordare in che modo l'autore giustificò il loro bizzarro accostamento (forse un arrocco?) a testi lirici bilingui. Ebbene, a suo parere la singolare connessione dipenderebbe dal fatto che i problemi scacchistici possiederebbero le stesse virtù richieste a ogni genere di arte verbale: «Originalità, invenzione, concisione, armonia, complessità e splendida mancanza di sincerità»³ – in breve, facile a comprendersi, un sunto stesso della poetica nabokoviana.

Ma è tempo di lasciare il pur attraente soggetto del capolavoro anglo-russo. Ciò che qui importa, non è tanto giudicare il (meraviglioso) contenuto poetico della raccolta, quanto indugiare sulla sua struttura paradigmaticamente eterodossa. Infatti, la provocatoria disparità squadernata da Nabokov costituisce, a ben vedere, proprio uno fra i tratti caratteristici e fondanti dell'atto traduttorio. Perché in effetti cos'è la traduzione, se non un'attività intimamente doppia, una creatura scissa (sfinge, chimera, sirena, centauro), in cui convive una coppia di componenti dalla natura del tutto differente? In ogni passaggio fra lingue, dobbiamo cioè constatare la compresenza di due versanti: uno specificamente speculativo, l'altro strettamente fattuale. In tale prospettiva, la traduzione appare dunque come una funzione bipartita, in quanto, ossimoricamente, "atto critico", ossia critica che può esistere solo in atto, e atto inseparabile dall'operazione critica che lo sottende.

Se tradurre significa scegliere (ossia produrre una interpretazione del testo piuttosto che un'altra), una simile scelta appare "condannata" a coincidere con la sua messa in pratica. Da qui l'inverso: ogni traduzione implica di per sé

una scelta di carattere esegetico, sia essa cosciente o meno. Per indicare una tale divaricazione, si è soliti fare ricorso alla tradizionale coppia teoria/pratica. Tuttavia, nel suo *L'auberge du lointain*, Antoine Berman ne propone un'altra, a mio parere assai più convincente, composta dai termini riflessione/esperienza⁴.

Ebbene, è appunto sotto queste due voci inscindibili che vorrei riportare l'apposizione (e insieme l'opposizione) problemi/poemi.

Venendo al mio contributo (volto a presentare un progetto tuttora in via di completamento), prevedo quindi una prima sezione dal taglio genericamente concettuale, pur nel rifiuto di ogni ambizione teorica. Il suo intento è stato quello di tracciare una sorta di piccola "fenomenologia della traduzione". Ho preso l'espressione, con la devozione del navigante verso la stella fissa, da un libro di Benvenuto Terracini su cui ritornerò⁵.

Un simile concetto, però, si inserisce anche in un arco di studi che va da Luciano Anceschi a quell'Emilio Mattioli, che qui vorrei citare:

Alla tradizionale domanda "Si può tradurre?" proponiamo di sostituire altre domande: "Come si traduce?" e "Che senso ha il tradurre?" Ancora una volta si propone di sostituire alla domanda di tipo metafisico la domanda di tipo fenomenologico. In questo modo eviteremo tutte le aporie che comporta il rispondere alla prima domanda e non ci precluderemo la comprensione di nessuno dei molteplici significati che ha questa complessa operazione che indichiamo con la parola tradurre⁶.

10

Nelle mie ipotesi di lavoro, tale orientamento si dovrebbe connettere a un ambito molto distante rispetto a quello della traduzione. Il salto è grande, e cercherò di colmarlo alla meno peggio. Tutto ruota intorno al tentativo di indagare le affinità fra l'atto traduttorio e quello mnemonico, fra la competenza linguistica e la procedura mnemonica. Lo scopo di un simile tentativo consiste insomma nell'avvicinare, alla ricerca di un'espressione equivalente a quella formulata in una lingua di partenza, la ricerca di un termine (o meglio ancora un nome proprio) smarrito. Per far ciò, mi concentrerò sul problema delle dimenticanze, partendo da Freud (con *L'Interpretazione delle afasie* e *Psicopatologia della vita quotidiana*), per arrivare agli studi su ipermnestici e logolesi condotti verso la metà del secolo scorso da Alexander R. Lurija. Tale riferimento al tema della memoria malata proseguirà con un paio di testimonianze letterarie relative alla dimenticanza di nomi propri (un brano di Lichtenberg e un racconto di Cechov). Ciò ha inevitabilmente condotto al trattatello che Pascal Quignard dedicò allo stesso soggetto nel 1995, con il titolo *Il nome sulla punta della lingua*.

Fin qui il discorso si limiterà a indagare il problema dei rapporti fra linguaggio e memoria. Solo in seguito affronterei la questione della traduzione vera e propria, grazie a una serie di considerazioni su Agostino che furono avanzate da Terracini basandosi appunto sull'idea di assimilare i meccanismi della traduzione a quelli della ricerca di parole dimenticate⁷.

A suo avviso, il padre della Chiesa paragonerebbe lo sforzo del traduttore a quello di qualcuno che volesse trattenere l'originale nella sua totalità. Per spiegare un concetto del genere, Terracini ricorre a un'analogia, proponendo di figurarci il momento in cui, pur coscienti di aver dimenticato qualcosa, serbiamo una chiara intuizione di quanto "si voleva dire". Occasioni simili ci riportano a ciò che avveniva ai pazienti di Lurja, ai personaggi di Cechov, o agli individui in preda alle lacune mentali esaminate da Lichtenberg e Quignard – tutte situazioni in cui l'individuo toccato dalla dimenticanza rimane senza requie, fino a quando non può richiamare a sé il nome o il pensiero smarriti. Una volta messo a fuoco il concetto di "traduzione come rammemorazione", sposterei le mie indagini su un recente lavoro di un sinologo svizzero.

A partire dalla propria esperienza, basata su una lingua tanto lontana rispetto a quelle europee, François Billeter propone un'originale meditazione circa le fasi necessarie a compiere il processo di traduzione letteraria. Egli suggerisce cioè di suddividere l'itinerario ritenuto generalmente indispensabile per completare il protocollo traduttorio, non in tre, bensì in cinque passaggi, soffermandosi in particolare sul secondo. Adesso ritroviamo il filo rosso del nostro percorso, in quanto, per Billeter, dopo il primo stadio, volto a stabilire la traduzione tecnica, non occorre preoccuparsi della resa linguistica, bensì "immaginare" ciò che viene detto nella frase presa in esame. Il suo invito consiste cioè nell'auspicare un cambio di regime, fermandosi, diventando sognatori, lasciando giocare il ricordo, le associazioni, l'intuizione, fino a che non si formi dentro noi la replica, il gesto o l'immagine contenuta nella frase della lingua di partenza.

Per giungere allo scopo della nostra trasformazione, bisognerà perciò immergersi nei composti mobili, vibranti, metamorfici dell'immaginazione, lasciando spazio al vuoto, abbandonandosi al ricordo, alle associazioni, all'intuizione. Non per niente, specificando il particolare legame fra le prime due operazioni del processo metamorfico, il sinologo le paragona al *solve et coagula* alchemico. Dopo il momento dell'analisi (fase 1, *solve*) viene quindi quello della sintesi (fase 2, *coagula*). Si tratterà di "riunire" gli elementi precedentemente stabiliti, di "riprenderli" («ressaisir»⁸) di "comprenderli". Rifacendosi a Wittgenstein, Billeter sottolinea l'etimologia comune alle parole "riprendere", "comprendere" e "sintesi", chiamate a designare la stessa operazione dello spirito.

Ora siamo davvero nel cuore dell'operazione traduttoria, nel suo momento più particolare, quasi estatico, ed è qui che ritengo utile ricorrere agli studi di Douglas R. Hofstadter. In verità l'argomento affrontato suona abbastanza lontano da quello che si è andato sinora delineando. Interessato da sempre (come già Lurija o Sacks), a "narrare" la ricerca, lo studioso ha dedicato parte di un suo libro, *Concetti fluidi e analogie creative*, all'esame degli atti creativi e dei meccanismi sottostanti, in vista dell'elaborazione di modelli per calcolatore. Al centro delle sue tesi, sta l'idea che le caratteristiche di fluidità proprie del pen-

11

siero, altro non siano se non la conseguenza statistica di una miriade di piccole azioni, indipendenti e subcognitive, svolte in parallelo. Hofstaedter muove da una nota teoria dell'acqua, in base a cui dal suo fantastico substrato, instabile, dinamico e stocastico, emergerebbero le proprietà familiari (e al contrario assai stabili) del liquido. Ora, in quanto composti mobili, vibranti e metamorfici, i concetti e le analogie potrebbero essere definiti a loro volta come "aggregati sfarfallanti" (espressione da cui vorrei appunto prendere il titolo del futuro volume)⁹.

A partire da un simile assunto, viene sviluppata l'analisi di un particolare tipo di esercizio ludico, posto dunque al confine fra enigmistica e neurologia. Stiamo parlando dell'anagramma. Come mai le pseudoparole con cui ci avviciniamo alle soluzioni di simili esercizi, lampeggiano rapide e senza sforzo nella mente, per trasformarsi in modo fluido e spontaneo? Il lento rimescolio delle lettere potrebbe apparire poco interessante, ma sarebbe un errore ignorarlo. Al contrario, Hofstaedter si dice convinto che tale attività, eseguita a livello di un esperto, abbia qualcosa in comune con i processi, assai profondi, di riorganizzazione e di reinterpretazione che hanno luogo nel pensiero veramente creativo. Ma come si realizza un anagramma? Si tratta di un autentico miracolo cognitivo. All'inizio tutte le lettere sono solitarie e desiderose d'attenzione; poi qualcosa scatta e le unisce tra loro, come un enzima alla molecola, o come due innamorati. È una scintilla, un colpo di fulmine che scocca in base alla loro capacità sillabica di stare insieme.

Il che fa sorgere spontanea una domanda: può esistere un rapporto fra anagramma e traduzione, ossia fra la ricombinazione di alcune lettere e l'individuazione dell'espressione corrispondente a quella di un originale straniero – magari da cercare con lo stesso sforzo di chi ha dimenticato una parola? Arriviamo così alla conclusione della prima parte, vale a dire di quei *Problemi* che abbiamo considerato come frutto di una riflessione nata dall'esperienza, desunta dal lavoro sui *Poemi*. Data la grande fortuna delle nuove tecnologie di *neuroimaging*, chi scrive (pur nella piena consapevolezza della propria incompetenza) avanza infine l'ipotesi di tracciare una mappatura cerebrale capace di ricostruire il processo traduttivo. Altrimenti detto, perché non pensare di misurare il metabolismo cerebrale, per analizzare la relazione tra l'attività di determinate aree della materia grigia e questa specifica funzione intellettuale? Perché non applicare anche alla traduzione uno strumento rivelatosi di primaria importanza nelle neuroscienze cognitive e in neuropsicologia?

Come accennato, siamo di fronte a una proposta puramente congetturale e senza alcuna base scientifica. Infatti un obiettivo del genere risulterebbe forse troppo impegnativo, così come qualsiasi processo di difficile concettualizzazione o tale da non corrispondere comunque a *task* di facile definizione. Se questo è vero in genere per l'analisi degli atteggiamenti o della coscienza, immaginiamo cosa accadrà applicando una strumentazione simile alla pratica del tradurre,

sempre che valga l'audace affermazione di I. A. Richards secondo cui la traduzione «may very probably be the most complex type of event yet produced in the evolution of the cosmos»¹⁰. E qui sarà il caso di rilevare, di sfuggita, una singolare coincidenza: infatti, lo studio da cui è tratta la frase di Richard proviene da una miscellanea sul tema del pensiero cinese curata da Arthur F. Wright nel lontano 1953. Ora, dato che anche il contributo di Billeter proviene dall'ambito degli studi sinologici, sembra lecito ipotizzare che, almeno in alcune occasioni, l'interesse offerto da alcuni dati non risulti direttamente proporzionale alla distanza fra culture (secondo quanto abbiamo visto del resto sostenere da Billeter stesso).

Cerchiamo però di tirare le fila del ragionamento sin qui dipanato. Partiti dalla ricerca della parola smarrita (da Freud a Lurija), sviluppando un argomento già presente nel diario di Lichtenberg e in un racconto di Cechov, approdati a quella "punta della lingua" che Quignard ritiene racchiuda l'enigma dell'oblio verbale, colpiti dalla lettura in chiave mnemonica che Terracini propone di Agostino, arrestatici sulle considerazioni di Billeter intorno ai protocolli traduttori, interessati agli stati mentali "sfarfallanti" dai quali, secondo Hofstaedter, nascerebbe la capacità di formare anagrammi – alla fine di questo lungo percorso giungiamo in ultimo all'ipotesi di una "mappatura neuronale" in grado di riprodurre i procedimenti attivati nell'atto della traduzione. Si conclude qui la prima parte del progetto: congedandoci dalla dimensione riflessiva dei *Problemi*, il discorso si sposta adesso su quella più pragmatica dei *Poemi*.

II.

Qualche anno fa, durante un convegno sulla traduzione organizzato all'Università di Arezzo in onore di Yves Bonnefoy, rimasi colpito dal titolo di un manifesto. Nelle medesime aule in cui si svolgeva il nostro incontro, l'annuncio segnalava l'inizio di un congresso in materia di diritto di famiglia, con queste parole: «Comprendersi nelle relazioni di coppia». Mentre stavo osservandolo, si avvicinò uno studente, che chiese se per caso fossi tra i relatori invitati a quella manifestazione. «Forse sì», gli risposi. E in effetti, mi venne da pensare che il rapporto fra traduttore e tradotto non avrebbe potuto trovare una definizione migliore di quella: «Comprendersi nelle relazioni di coppia». Ma cosa vuol dire 'comprendersi'? Cosa significa 'relazione'? Cosa intendiamo per 'coppia'?¹¹

Nell'impossibilità di imbastire anche solo una minima risposta a tali domande, vorrei ribadire l'intento di lasciare da parte ogni riflessione di taglio teorico, per limitarmi ad alcuni rilievi ricavati dalla pratica, o meglio (riprendendo il termine caro a Berman) dall'esperienza. La seconda parte di delle mie ricerche dovrebbero dunque essere dedicate all'analisi di tre specifici aspetti

della traduzione poetica, nella forma elementare di esercizi: esercizi di disposizione alfabetica, di rima, di metro. Il primo esempio muove da un modello assai singolare, ossia la traduzione-traslazione, all'interno della stessa lingua, di una lirica che, originariamente costituita da versi liberi, viene ricomposta come acrostico. Si tratta di un compito basato sul passaggio endolinguistico di un qualsiasi testo in versi liberi, in un altro dotato dei requisiti di una data forma fissa (quale avrebbe potuto essere un sonetto o una sestina). Il più celebre esempio al riguardo resta ovviamente quello rappresentato da alcune poesie che Georges Perec “modificò” nel romanzo *La disparition* – edito nel 1969, vale a dire un anno prima del nabokoviano *Problems and Poems*.

14 In un prezioso passo della sua opera, lo scrittore-enigmista affrontò il compito di versare alcune composizioni francesi (sei poesie ottocentesche), in un testo d'arrivo sempre francese, ma sottoposto alla *contrainte* del lipogramma. Si trattava cioè di riscrivere, in una versione priva di una singola vocale (in questo caso la 'e'), sei famose liriche del canone transalpino. Gli autori presenti nel florilegio erano Mallarmé, Baudelaire, Hugo e Rimbaud (il primo tramutato in Mallarmus, il secondo in «fils adoptif du Commandant Aupick», gli altri due, invece, passati indenni attraverso il setaccio del vincolo alfabetico). Ora, rispetto alla tecnica che governa la scelta di quei «madrighali arcifamosi»¹², il caso dell'acrostico risulta assai diverso. Basti solo pensare che, mentre il primo tipo di manipolazione può applicarsi a qualsiasi genere letterario, il secondo riguarda soprattutto (seppure non esclusivamente) la poesia, avendo a che fare unicamente con le iniziali dei singoli versi. A partire da questa considerazione, il lettore è invitato a seguire le inattese, curiose metamorfosi necessarie a un simile “rifacimento”.

Con la seconda parte, dedicata ai *Poemi*, siamo in un certo senso agli antipodi della precedente. Infatti, se l'acrostico si occupa della prima estremità del verso (la lettera iniziale), la rima si colloca esattamente al suo capo opposto, ossia nella parte finale. Sempre restando nel campo della *contrainte*, abbandoniamo dunque la questione del capolettera, per consacrarci a un altro ordine di operazioni, molto più consistenti, sebbene assai meno appetibili, almeno in era pre-gutenberghiana, sul piano delle possibilità lasciate alla scrittura miniata... Anche in questo caso, penso che dovrò rinunciare a una trattazione complessiva dell'argomento, per concentrarmi su un unico campione, una quartina che il già citato Bonnefoy compose per l'infanzia. Tenendo fermo l'assunto di replicare una struttura a rima unica, si è cercato di mettere bene in vista il meccanismo sollecitato da tale richiesta, avanzando la proposta di due soluzioni alternative.

Quanto alla sezione conclusiva, dopo acrostici e rime passerò ad affrontare il problema del metro. Anche in quest'ultimo caso vorrei concentrarmi su un unico testo, *Les Djinnns* di Victor Hugo (dalle *Orientales*, del 1829). Si tratta di una composizione decisamente originale e ben nota al pubblico francese, in

quanto dotata di un'articolazione che ne fa per molti aspetti un reperto senza pari: ogni strofa è cioè organizzata secondo un diverso numero di sillabe, seguendo uno schema simmetrico prima ascendente, poi discendente. Muovendo da questo campione, si è tentato di ricostruire da un lato le implicazioni sottese alla sua “abnormità” (la sua natura mimetica, che ha fatto pensare a una sorta di *calligramme* sonoro), dall'altro, la sua ricca fortuna critica, testimoniata da un fortunato saggio del metricologo francese Benoît de Cornulier intitolato *Les Djinnns boîteux* (cioè ‘gli spiritelli zoppi’). Tutto questo per giungere infine alla traduzione vera e propria, in modo da esaminare passo passo sia la performance verbale di Hugo, sia i passaggi indispensabili per riversare il testo in un'altra lingua.

III.

In una celebre pagina, Paul Valéry riportò la risposta del suo maestro, Stéphane Mallarmé, all'amico pittore Edgard Degas. Secondo quest'ultimo, per comporre poesia sarebbe bastato disporre di molte idee. Al che lo scrittore ribatté spiegando: «Mio caro, i versi non si fanno con le idee... ma con le parole»¹³. All'ombra dei tre maestri, e riprendendo l'idea della poesia come stato d'animo e insieme stato di linguaggio, mi è capitato di definire il poeta come un essere ibrido, a metà strada fra l'enigmista e l'invasato. Meglio: un “enigmista invasato” – espressione che credo spieghi bene la strettissima parentela che il fare versi intrattiene con i giochi di parole, gli indovinelli, su su fino agli oracoli, i responsi, i vaticinii. Se questo è vero per chi scrive in versi, altrettanto lo è per chi ne traduce, in base all'intuizione di Jorge Luis Borges secondo cui «nessun problema è così consustanziale alla letteratura e al suo modesto mistero quanto quello che propone una traduzione»¹⁴.

¹ E. Canetti, *La lingua salvata*, in *Opere*, 1973-1987, trad. it. G. Cusatelli, Bompiani, Milano, 1990, p. 172.

² V. Nabokov, *Problems and Poems*, McGraw-Hill, New York, 1970. Cfr. anche V. Nabokov, *Poesie*, trad. it. A. Pescetto e E. Siciliano, Il Saggiatore, Milano, 1962. Seppure difettosa, la scelta del sostantivo 'poemi' si è resa indispensabile per mantenere l'effetto di rima attivo nell'originale.

³ «Originality, invention, conciseness, harmony, complexity, and splendid insincerity» (V. Nabokov, *Problems and Poems*, cit. p. 4).

⁴ A. Berman, *L'auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1991.

⁵ B. Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, Einaudi, Torino, 1996 [1956], p. 74.

⁶ E. Mattioli, *Introduzione al problema del tradurre*, in «Il verri», 19 (1965), pp. 107 (poi in E. Mattioli, *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena, 1983, p. 163). Vorrei altresì segnalare *Per una fenomenologia del tradurre*, a cura di F. Nasi e M. Siver, Officina, Roma, 2009, dalla cui introduzione, a firma Franco Buffoni, ho tratto il passo di Mattioli (p. 10).

⁷ B. Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, cit., pp. 72-73. Devo la segnalazione a Francesco De Renzo, che qui ringrazio.

⁸ J.F. Billeter, *Trois essais sur la traduction*, Allia, Paris, 2014, p. 73.

⁹ D.R. Hofstaedter, *Concetti fluidi e analogie creative*, Adelphi, Milano, 1996.

¹⁰ I.A. Richards, *Toward a Theory of Translating*, in *Studies in Chinese Thought*, a cura di A.F. Wright, University of Chicago Press, Chicago, 1953, p. 250. Devo la segnalazione a Franco Nasi, che qui ringrazio.

¹¹ Mi permetto di rinviare a V. Magrelli, *L'ascolto plurale*, in *Atti del Convegno 'Tradursi - Tradurre insieme - Tradurre Bonnefoy'*, Università di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sede di Arezzo, Dipartimento di Letterature moderne e Scienze dei Linguaggi, 24-25 ottobre 2003, in «Semicerchio», XXX-XXXI (2004), pp. 11-13.

¹² «Madrigaux archi-connus» (G. Perec, *La disparition*, Gallimard, Paris, 1969, p. 16). A tale proposito, mi permetto di rinviare a V. Magrelli, *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Laterza, Roma, 2010.

¹³ «Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots» (P. Valéry, *Degas, danse, dessin*, in *Oeuvres*, Biblioth que de la Pléiade, vol. II, Gallimard, Paris, 1957, p. 1208).

¹⁴ «Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción» (J. L. Borges, *Las versiones oméricas*, in *Discusión*, 1932, trad. it. *Le versioni omeriche*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Mondadori, Milano, 1984, p. 372).

Marco Ramazzotti

ARCHEOLOGIA E TRADUZIONE. PROLEGOMENA ALLA MECCANOLOGRAFIA E ALLA SIMULAZIONE ARTIFICIALE DEL SEMA.

Archeologia e traduzione

La traduzione di un dato archeologico in unità significativa può apparire un processo tautologico, meccanico, ma essa riflette invece un percorso di conoscenza, vincolato alla scelta di parametri analitici. In quanto processo cognitivo, questa traduzione avviene anche secondo principi di logica che tendono a organizzare, in forma quanto più razionale, la documentazione raccolta; un dato diviene così il *sema* di una struttura più coerente il cui valore espressivo potrà essere rilevato tramite le dottrine dei segni.

D'altronde, il *record* archeologico rientra sempre in un processo comunicativo, prima di essere un reperto, un documento o una testimonianza è solo un segno, tra gli infiniti, dello scambio informativo, e il suo luogo di ritrovamento come il testo, deflagrato, di un linguaggio estinto. Il presente contributo, dedicato al tema interdisciplinare della traduzione, sarà dunque un ulteriore tentativo di storicizzare la recente applicazione di modelli della biologia computazionale alla ricostruzione e all'analisi dei fenomeni naturali e culturali complessi. Tali fenomeni sono qui intesi – essenzialmente – come segmenti della realtà empirica commutabile in codici alfanumerici; matrici, dunque, di un sistema che potrà essere interrogato.

Nella storia del pensiero archeologico contemporaneo, la codifica in matrici del con-testo e la sua analisi computazionale risale all'Archeologia analitica di David Leonard Clarke, un saggio pionieristico che il giovane studioso britannico pubblicò nel 1968 tentando di teorizzare la complessità culturale come complessità sistemica, fisico-biologica. Oggi, a quasi mezzo secolo di distanza, l'introduzione di modelli neuronali nella ricerca applicativa e sperimentale ha sollevato il problema epistemologico di una possibile simmetria tra la complessità organica e la complessità cognitiva, tra il funzionamento degli organismi e quello neurale.

Per alcuni questa simmetria implicherebbe necessariamente una traduzione, altri già temono questa traduzione come fosse una distorsione (un tradimento), una fuga dal pensiero aristotelico, dalla logica binaria, dalle teorie dei sistemi meccanici e dunque dalla complessità stessa come *dasein* esterna all'uomo. Di fatto, è però innegabile che l'ultima generazione di algoritmi dell'Intelligenza Artificiale simuli l'adattamento, la memoria e l'orientamento, e questa simulazione ben configura il tentativo delle neuroscienze di approssimare le strut-

ture di calcolo avanzato, parallelo, non-lineare e dinamico alle complessità reticolari emulate dal nostro cervello. Che proprio questi sistemi artificiali possano essere oggi tra gli strumenti più adatti ad interrogare, classificare e connettere i dati e le variabili dei contesti empirici (archeologici, antropologici, geografici e linguistici) significa riconoscere che la simulazione delle relazioni esterne all'uomo possa essere almeno affrontata e ricondotta a quella regolata dal nostro cervello, e significa allora riconoscere una certa similitudine tra la dimensione e il dinamismo di quel contesto spazio-temporale e la dimensione e il dinamismo sinaptico dell'universo intelligenza.

Oggetto, frammento, segno e simbolo

Alla base di ogni calcolo è il riconoscimento e la selezione dell'oggetto, e di quella che potremmo definire la sua semiosfera. Tuttavia, nella storia moderna e contemporanea del pensiero archeologico, è possibile rintracciare una vena che ha favorito il passaggio dal dato al suo valore simbolico, una sottile vena, storiografica e antropomorfa, che è premessa ad ogni logica computazionale.

18

È solo nella seconda metà del Novecento, quando si denota un accresciuto coinvolgimento delle discipline scientifiche nello studio del tempo e dello spazio, che viene intrapresa la riflessione sul ruolo storico-contestuale dell'oggetto archeologico in qualità di bene culturale. La cosiddetta "archeologia normativa", termine con il quale la prima generazione della "nuova archeologia" statunitense aveva definito arrogantemente quella europea e tradizionale, individua ora le rotte di approfondimento che, in massima parte, saranno seguite in futuro. Normativa, infatti, è la ricerca di una grammatica estetica dell'arte antica che risale alla Germania del primo romanticismo e presto si fonde alle nuove prospettive del neoclassicismo; il documento archeologico, inteso prevalentemente nell'accezione di segno artistico, cela preziose informazioni sul rapporto tra mittente e destinatario ed esse possono essere rivelate con uno studio attento delle forme e degli stili.

L'oggetto diviene – nella nota definizione di Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975) – il "frammento" di un passato, la punta emergente di un'intera piramide di contenuti sepolta nella storia. Normativo, inoltre, fu però anche il distacco dell'archeologia tradizionale dalle teorie idealistiche della forma estetica, e il primo concepimento di una cultura materiale delle economie passate. Gordon Vere Childe (1892-1957) individua nel materialismo storico un metodo scientifico di analisi dei contesti, e il documento viene interpretato anche per il suo significato tecnologico.

Quando, agli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso, la nuova archeologia statunitense si opporrà radicalmente ai metodi di analisi tradizionali del dato, promuovendo l'approccio empirico, l'oggetto archeologico è oramai unanime-

mente concepito come traccia di un linguaggio estinto; quello che interesserà sino ai nostri giorni sarà la ricerca di una sua grammatica. Il nuovo approccio implica, conseguentemente, anche una veloce conversione del contesto di ritrovamento: da unità statica sepolta a sistema di oggetti / segni, le cui associazioni reciproche e computabili possono rivelare nuove informazioni.

Lewis Roberts Binford (1931-2011) è il primo archeologo che tenterà questa delicata operazione; supponendo che proprio il contesto potesse essere interrogato rese possibile un duplice passaggio: da un'archeologia del segno a una dei segni assolutamente inscindibile dall'ambito del ritrovamento; e quello del contesto originario come testo, testo nel quale leggere e interpretare le infinite relazioni tra cultura, popolazione e ambiente. L'Archeologia analitica di David Leonard Clarke (1937-1976) determinerà con estrema precisione questa congiuntura; non infiltrerà solo nel metodo le tecniche di analisi statistico-matematiche, ma tradurrà le grammatiche dei contesti archeologici in linguaggi codificabili, sintetizzerà quei linguaggi in ipotetici modelli, affronterà il rapporto tra modello e sistema in termini di logica, e inaugurerà la fiorente riflessione sull'uso applicativo delle teorie inferenziali. Questa archeologia di Clarke non ridurrà dunque la complessità dei contesti ad astrazioni, neppure la vincolerà in rigidi assiomi, scenderà ben più in profondità sino a ipotizzare il significato verbale – se si può usare questo termine – del documento. La tentazione di raccogliere l'originario potenziale espressivo del *record* indurrà Clarke a trattarlo come un segno, ma questo non sarà l'unità ferma di un sistema dal quale esplicitare solo significati storico-antropologici, quanto l'oggetto connesso a un reticolo di variabili culturali, tecnologiche, ecologiche aperte a una continua combinazione. L'identificazione e la definizione del dato archeologico come segno è in un certo senso, per questa ragione, il timone dell'Archeologia analitica, saggio scientifico pubblicato a Londra nel 1968 (e tradotto in Italia trent'anni dopo). Tuttavia, lo studio semantico del rapporto tra segno e significato attiene alle ricerche avanzate della linguistica e della semiotica strutturaliste di fine anni Cinquanta ed è preliminare ripercorrerne brevemente alcuni passi. Fu Ferdinand de Saussure (1857-1913) il primo a confutare la convinzione che segno e significato fossero due unità indipendenti, l'una formale dotata di un certo significato e l'altra concettuale nel senso di significante, ed è ormai noto che proprio «l'inscindibile unità di segno e significato» è all'origine degli approfondimenti di Ludwig Wittgenstein (1889-1951) sulla logica del linguaggio. Principalmente due sono gli aspetti di quest'opera lasciati in eredità anche al pensiero archeologico contemporaneo, direttamente o indirettamente: la lettura dell'oggetto come rappresentazione di un fatto accaduto, e la circoscrizione dell'oggetto in quanto espressione di un insieme, assai articolato, di possibili relazioni.

Mentre in Europa Wittgenstein proponeva una formalizzazione logico-matematica del rapporto tra segno e significato, in Italia, Benedetto Croce (1866-

19

1952), nell'*Estetica* del 1902, connetteva indissolubilmente il medesimo rapporto all'arte. Le due ricerche non saranno mai convergenti, ma capirne alcuni punti di distacco agevola una comprensione delle diversità tra la riflessione teorico-archeologica europea e quella nazionale. Il filosofo concepisce il significato delle parole come "astrazioni" e "pseudoconcetti"; in ambito semantico l'argomento è continuamente dibattuto, ma quello che sembra essere stato uno dei riverberi principali di questo assunto nelle scienze umanistiche – dunque anche nell'archeologia – è proprio l'assiomatica identificazione di linguaggio e arte. Esemplicativa, a riguardo, fu ancora la posizione di Bianchi Bandinelli, capace di muoversi all'interno di tale identificazione, rinnovandola con letture originali dello storicismo tedesco e contaminandola con la riflessione scientifica del nascente materialismo storico. Il dato archeologico, nella sua prospettiva, sarà «di per sé imparziale; ma si tratta di saperlo interpretare».

Proprio l'Italia si distingue dunque assai precocemente nelle ricerche estetiche, ma per lungo tempo il dibattito resterà fermo sul rapporto critico da instaurare con la storia dell'arte e, quando si tenterà un primo allontanamento da questi vincoli, lo si farà assai abilmente svelando sia l'aspetto "bifronte" idealistico e materialista dell'approccio bandinelliano che distinguendo, radicalmente, l'archeologia dalla cultura materiale, ovvero lo studio della cultura materiale dalla storia dell'arte del mondo antico.

20

Codifica del con-testo archeologico in sistema linguistico e semiotico

La difficile penetrazione dei ragionamenti logico-matematici sul rapporto tra segno e significato, congiuntamente alla forte incidenza esercitata dall'impronta critico-estetica e socio-economica sulla storia e l'archeologia sono, dunque, le ragioni principali, sia del carattere qualificante il valore storico-culturale delle nostre ricerche, sia di una cronica distrazione su problemi teorici ed epistemologici della disciplina. Tuttavia, nel nostro Paese, gli approfondimenti sulla natura processuale ed economica della cultura materiale non sono assenti, come pure quelli tesi verso la restituzione iconologica delle tradizioni figurative; mentre è evidente quanto marginale, distante e rischiosa sia avvertita ogni esplorazione semiotica dell'informazione archeologica.

In Russia (Roman Jakobson, Nikolaj Sergeevič Trubeckoj, Sebastian Kostantinovič Šaumjan, Isaac Revzin) e in Europa (Louis Trolle Hjelmslev, Henri Frei, Robert Godel, André Martinet), invece, dalla metà del XX secolo, la linguistica e la semiotica crebbero in scala esponenziale, e le continue formalizzazioni del rapporto tra segno e significato rinnovarono profondamente il dibattito sui metodi analitici nelle scienze umane e naturali. Di questo rinnovamento resta oggi solo un flebile ricordo nella storia degli studi, ma non perché la struttura semiologica dell'archeologia fosse risultata meno affascinante della sostanza

concettuale delle teorie, o perché quella sostanza non potesse essere discussa senza un'architettura formale, quanto per il fatto che ogni dichiarato avvicinamento tra l'archeologia e la semiotica avrebbe espulso l'archeologo dai gusci delle ideologie storico-culturali, dall'ipoteismo delle analogie etno-antropologiche e dai vicoli ciechi dei logicismi fine a se stessi.

Mentre le radici dell'archeologia teorica inglese sono certo confrontabili e, almeno in parte, simili a quelle della linguistica e della semiotica russa ed europea, negli Stati Uniti, equivalente, sembrerebbe essere stato l'impatto delle ricerche di Charles Sanders Peirce (1839-1914), «il più inventivo e il più universale tra i pensatori americani» secondo Roman Jakobson. Anche qui lo strutturalismo linguistico non tardò ad elaborare idee innovative e rivoluzionarie – basti pensare alle opere di Leonard Bloomfield, di Avram Noam Chomsky e del cosiddetto gruppo neo-cartesiano di Jerry Fodor – ma lo sviluppo della ricerca sul rapporto tra segno e significato, nonché forse la nascita della moderna semiotica come disciplina a se stante è largamente debitrice al giovane matematico americano, i cui studi furono incentrati, costantemente, sul processo cognitivo. Lo stesso sviluppo della logica ipotetico-deduttiva come metodo di analisi degli oggetti e dei contesti archeologici, tuttora seguito diffusamente nella ricerca sperimentale statunitense, può essere precisato a partire dalle sue riflessioni giovanili sulle categorie. L'oggetto diverrà il veicolo che trasmette al referente un significato e la semiosi «un'azione o un'influenza che è, o implica, una cooperazione di tre soggetti, il segno, il suo oggetto e il suo interpretante, tale che questa influenza relativa non si possa in alcun modo risolvere in azioni tra coppie».

21

Le ricerche di De Saussure sull'identità di significato e significante, insieme a quelle di Peirce sul processo semiotico sono, come abbiamo tentato di dimostrare, fondamentali per comprendere i concetti di segno, struttura e analisi in ambito archeologico; dovendo però esaminare, successivamente, le tecniche che sono state affinate nel tempo per esplorare alcuni gangli dell'esegesi archeologica, sarà necessario recuperare anche alcune osservazioni di Louis Trolle Hjelmslev (1899-1965) che, nel fondare una nuova interpretazione del segno appronta una possibile grammatica della sua vita dinamica e relazionale, la glossematica. Se per De Saussure il segno è composto da un significante e da un significato (il significante è ciò che il segno esprime e interessa il «piano dell'espressione», il significato attiene al contenuto del segno e interessa il «piano del contenuto»), Hjelmslev suddivide ulteriormente questi due piani in *strata* ognuno dei quali avrà una forma e una sostanza. In questo modo indicherà chiaramente che ogni segno agisce in modo diversificato sia sul piano del contenuto sia sul piano dell'espressione, e che ogni segno sarà il terminale ultimo della combinazione possibile tra ognuna di queste articolazioni.

In questa nuova enunciazione il segno identifica un universo espressivo, soggetto – principalmente – all'eccitazione di ogni sua parte a contatto con altri segni: per questo il linguista danese sosterrà che la lingua è un «sistema di

segni». Se ora consideriamo il dato archeologico come segno, insieme al fatto che esso è risultante da un processo effettivo, che deve essere esaminato in sé e in rapporto alla combinatoria delle variabili che lo hanno determinato, che questa combinatoria organizza anche una serie di precise strutture grammaticali e che la logica del funzionamento di tali strutture grammaticali può essere indagata con l'uso di tecniche inferenziali, otteniamo anche una definizione poco evanescente del concetto di sistema archeologico. E possiamo asserire che il contesto archeologico è, come la lingua per Hjelmslev, un sistema di segni, e che tale sistema di segni dovrà essere esplorato attraverso i modelli perché possa essere tradotto in significante storico.

Analogie, modellizzazioni e simulazioni artificiali dei sistemi archeologici

I modelli che realizzano l'inferenza analogica, «che formano Ipotesi a partire dal confronto tra Casi», sono fondati su analogie o similitudini, ma non solo, tramite queste si intende cogliere la logica di un particolare fenomeno in relazione al funzionamento di quello meglio conosciuto o direttamente osservabile. In questo senso la loro elaborazione necessita di una «capacità simbolica», ovvero l'abilità di cogliere il tutto a partire dall'indizio allusivo della parte, secondo il filosofo tedesco Arnold Gehlen (1904-1976). I modelli che stabiliscono un confronto tra Cultura e Ambiente intendono presentare la trasformazione dei fenomeni culturali come dipendente da leggi fisiche e biologiche, scientificamente controllabili. Per Grahame Clark (1907-1995), uno dei fondatori della prestigiosa scuola di preistoria di Cambridge, infatti, il confronto tra le leggi fisico-biologiche che presiedono alla caratterizzazione dell'ambiente e le leggi culturali-economiche che governano le strutture sociali si sarebbe offerto alla costruzione di un modello integrato, nel quale l'organizzazione sociale avrebbe occupato il centro di una rete di connessioni (dirette e inverse) vincolate dalla 'reciprocità' tra *Habitat* e *Bioma*.

L'analogia tra Cultura e Ambiente, decifrata in modello sistemico da Clark ebbe un larghissimo seguito nelle ricerche archeologiche tese verso la ricostruzione dei processi economici, ma introdusse anche la possibilità di confrontare i principi che regolavano la trasformazione culturale con quelli che invece presiedevano al cambiamento del paesaggio. Un'analogia che, convenzionalmente, potremmo definire di secondo livello, e le cui potenzialità analitiche furono assai precocemente intuite da David Leonard Clarke. Dal confronto tra le regole ipotetiche di funzionamento dei sistemi organici e le regole ipotetiche di funzionamento dei sistemi culturali, l'autore dell'Archeologia analitica parte per intraprendere la faticosa e geniale conversione della complessità culturale in complessità fisico-biologica, soggetta dunque ad uno studio per necessità analitico e, fondamentalmente, logico-matematico. È questa la cifra indelebile della

sua opera maggiore, e da questo anche l'anelito per una trasformazione radicale della morfologia conoscitiva della disciplina. Quando parliamo di conversione non dobbiamo però intendere semplicemente una sintetizzazione della complessità culturale, che Clarke aveva ben presente quanto fosse, in un certo senso, vana. Piuttosto dovremmo sottolineare come i modelli che esso realizzò furono sempre tesi a specificare ogni segmento controllabile delle culture intese, convenzionalmente, come Sistemi Complessi.

Questa misurabilità delle relazioni tracciate fu *de facto* il primo, eppur tuttora ineguagliato, tentativo di offrire una spiegazione dell'interagenzia tra le parti di un sistema, spiegazione che poteva avvalersi decisamente del contributo della matematica e della fisica applicate. La Cibernetica, che Clarke esplorò come espressione diretta della Teoria dei Sistemi, gli avrebbe offerto un linguaggio appropriato per consolidare quell'analogia di secondo livello tra Culture e Organismo e, sul principio degli anni Sessanta, la Cibernetica nasceva dal desiderio di concepire il funzionamento organico-biologico come funzionamento meccanico di parti interconnesse; azionate da un Input, questi circuiti avrebbero potuto riferire dell'intero procedimento che causava l'alterazione di equilibri, e questi cambiamenti di stato, queste entropie ed omeostasi, non sarebbero state tanto dissimili da quelle osservabili nei cosiddetti Sistemi Culturali. La progressiva meccanizzazione della complessità culturale è poi divenuta sempre più studio della complessità culturale attraverso la sua riduzione ad un insieme di parametri computabili.

L'inserimento della variabilità adattiva nei più evoluti sistemi multifattoriali ed esperti ha distolto dalla ricerca di altre analogie possibili che potessero essere chiamate in causa per risolvere problemi altamente complessi e, soprattutto, ha radicalizzato una sola accezione della complessità stessa, ovvero la sua espressione esterna all'uomo, indipendente dalla natura cognitiva umana, prodotto esistente in sé, oggetto specifico della ricerca. Ma sul finire degli anni Ottanta numerosi studi sono riemersi nel tentativo di comprendere la complessità, non più come tema esterno all'uomo, oggetto della sua ricerca applicativa, quanto – piuttosto – come espressione viva della sua intelligenza, della sua capacità mnemonica, percettiva e creativa. In questo senso la complessità è stata quasi sottratta al dominio incontrastato della sua interpretazione esterna, analizzabile attraverso sistemi meccanici e lineari, ed è divenuta l'oggetto di ricerche specifiche che intendono risalire alle potenzialità mentali dell'uomo di crearla. Si profila allora la possibilità di organizzare, dall'analogia tra complessità culturale e complessità dell'intelligenza, un nuovo apparato di conoscenze teoriche, di metodi, di applicazioni che legano anche la ricerca archeologica alla nuova Intelligenza Artificiale. Teorie, metodi e applicazioni che sono già in uso e che identificano tutto un nuovo mondo dell'archeologia, che non è un suo redivivo paradigma, come vorrebbe l'archeologia cognitiva, ma un modo – contemporaneo – di intraprendere la stessa ricostruzione storico-

culturale. Infatti, se certo non può essere discussa la possibilità di ricreare artificialmente l'intelligenza, è altrettanto evidente che molti modelli si approssimano alcuni segmenti del processo cognitivo: memorizzazione, classificazione, orientamento, adattamento. Segmenti che sebbene agiscano in parallelo e per i quali si studiano oggi sofisticate architetture di calcolo che siano in grado di farli funzionare in modo integrato, permettono solo di spiegare le regole che presiedono alla memoria, alla classificazione e alla percezione, regole che non sono più rintracciate nei meccanismi lineari del funzionamento automatico, ma nelle reti articolate dalle unità fisiche del cervello, i neuroni.

Trasferite al piano della necessaria identità logico-matematica queste entità biologiche vengono definite nodi e le sinapsi che ne regolano il dinamismo connessioni. Il trasferimento in *lingua characterica* delle reti neuronali implica un'altra importante conversione, quella della complessità biologico-cognitiva dell'universo intelligenza, in complessità fisico-cognitiva del sistema intelligenza che, in questo modo, si propone favorevolmente ai processi d'analisi, sperimentazione e simulazione di matrici sempre più estese, con un numero di dati e di variabili sempre più elevato.

Per questa ragione, si discute oggi insistentemente delle semiotiche computazionali in qualità di discipline che intendono stabilire gli operatori logici della programmazione automatica sulla base di unità semantiche articolate e complesse; ma le analisi semiologiche centrate sulla ridefinizione dell'oggetto analitico sono anche uno dei principali indirizzi della *Computer Science* e, in particolare, di quel settore interessato alla costruzione dei nodi e delle celle programmati come sistemi artificiali adattivi, siano essi le rappresentazioni sintetiche della realtà osservata che dovranno essere sottoposte al processo di interrogazione (Sistemi Esperti, Automi Cellulari, Reti Logiche), che i più avanzati strumenti analitici per l'apprendimento e la modellizzazione di configurazioni complesse (Reti Neurali Artificiali, Mappe Contrattive, Algoritmi Genetici).

Date queste coordinate, pare chiaro che simulare il comportamento (dinamico e complesso) dell'alta variabilità dei 'fattori' culturali attraverso reti così concepite equivale a rintracciare, selezionare, ricreare (separatamente) una grande diversità di funzioni che associano variabili, una grande diversità di inferenze che presiedono alla loro articolazione semantica, un altrettanto grande diversità di cause che ne producono la trasformazione. In questo senso specifico, l'applicazione di modelli dell'intelligenza artificiale alle problematiche archeologiche ha valore: ricrea dal corpo estinto di fonti e notizie disperse un mondo possibile di altre associazioni di significato, esibisce le sfumature, le interrelazioni complesse e, inoltre, agevola l'interpretante a tracciarne altre che erano impreviste (o nascoste). In altri termini, è questa stessa una sorta di metafora con la quale si intende che la complessità dell'intelligenza abbia a che vedere con quella della cultura, una metafora sulla quale potremmo accanirci all'infinito senza risposta e che, tuttavia, è impossibile non 'sentire'.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Arbib, Michael A. 1995, *The Handbook of Brain Theory and Neural Networks*, The MIT Press, Cambridge Ma.

Ashby, William Ross 1964, *An Introduction to Cybernetics*, Chapman & Hall Ltd, London.

Barthes, Roland 1966 [1964]. *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino.

Baudrillard, Jean 1994 [1981]. *Simulacra and Simulation*. Trans. S. F. Glaser, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Bianchi Bandinelli, Ranuccio 2005, *Organicità e astrazione*, Mondadori Electa, Roma.

Binford, Lewis & Binford, Sally (eds.) 1968, *New Perspective in Archaeology*, Aldine Publishing Company, Chicago.

Carandini, Andrea 1979, *L'anatomia della scimmia. La formazione economica delle società prima del capitale*, Einaudi, Torino.

Childe, Gordon V., *Man Makes Himself*, Watts, London.

Clark, Grahame 1992, *L'economia della preistoria*, Laterza, Roma-Bari.

Clarke, David L. 1968, *Analytical Archaeology*, Methuen, London.

Croce, Benedetto 1902, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari.

Eco, Umberto 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

Fodor, Jerry 1987, *Psychosemantics: The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*, The MIT Press, Cambridge Ma.

Frege, Gottlob 1983, *Alle origini della nuova logica*, Bollati Boringhieri, Torino.

Gardin, Jean-Claude 1970 ed. *Archéologie et calculateurs: problèmes mathématiques et sémiologiques*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris.

Gehlen, Arnold 2007 [1957]. *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Herausgegeben von Karl-Siegbert, Rehberg.

Greimas, Algirdas J. 1959, *Le problème de la description mécanographique*, in *Cahiers de Lexicologie* 1, pp. 47-75.

Greimas, Algirdas J. 1966, *Semantique structurale. Recherche de methode*, Larousse, Paris.

Grossberg, Stephen 1988, *Neural Networks and Natural Intelligence*, The MIT Press, Cambridge Ma.

Hjelmslev, Louis Trolle 1961 [1943]. *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press, Madison.

Hodder, Ian 2012, *Entangled. An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*, Wiley-Blackwell, Chichester.

Jakobson, Roman 2002 [1963]. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.

Leroi-Gourhan, André 1977 [1964]. *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino.

Lurija, Aleksandr R. 1978 [1975]. *Problemi fondamentali di neurolinguistica*, Armando, Roma.

Malina, Jeroslav & Vašíček, Zdeněk 1990, *Archaeology Yesterday and Today*, Cambridge University Press, Cambridge.

McClelland James L. & Rumelhart, David E. 1988, *Explorations in Parallel Distributed Processing*, The MIT Press, Cambridge Ma.

Minsky, Marvin L. 1968 (ed.), *Semantic Information Processing*, The MIT Press, Cambridge Ma.

Peirce, Charles S. 1981 [1932]. *Scritti di logica*, La Nuova Italia, Firenze.

Peirce, Charles S. 2003, *Opere*, Bompiani, Milano (trad. it. parz. di: *Collected Papers*, Cambridge, 1931-1935).

Preucel, Robert W. 2006, *Archaeological Semiotics*, Blackwell, Oxford.

Ramazzotti, Marco 2010, *Archeologia e semiotica. Linguaggi, codici, logiche e modelli*, Bollati Boringhieri, Torino.

Ramazzotti, Marco (ed.) 2014, *Archeosema. Artificial Adaptive Systems for the Analysis of Complex Phenomena. Collected papers in Honour of David Leonard Clarke*, «Archeologia e Calcolatori» Supplemento 6, Firenze, All'Insegna del Giglio.

Redman, Charles L. Renfrew, Colin, Cooke, Kenneth L. 1979, *Transformations: Mathematical Approaches to Culture Change*, Academic Press, New York.

Ricoeur, Paul 1971, *The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text*, in *Social Research* 38, pp. 529-562.

Rosenblatt, Frank 1962, *Principles of Neurodynamics; Perceptrons and the Theory of Brain Mechanisms*, Spartan Books, Washington.

Saussure, F. De 1971 [1916]. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari.

Smolensky, Paul & Legendre, Geraldine 2006, *The Harmonic Mind: From Neural Computation to Optimality-theoretic Grammar*, Vol. 1: *Cognitive Architecture*, Vol. 2: *Linguistic and Philosophical Implications*, The MIT Press, Cambridge Ma.

Trigger, Bruce G. 1989, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge University Press, Cambridge.

Turing, A. 1950, *Computing Machinery and Intelligence*, in «Mind», 49, pp. 433-460.

Vygotsky, Lev S. 1986, *Thought and Language*, The MIT Press, Cambridge Ma.

Wittgenstein, Ludwig Josef J. 1999 [1953]. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.

Maria Giovanna Biga

TRADUZIONE, TRASMISSIONE CULTURALE, TRADIZIONE NELLA MESOPOTAMIA E NELLA SIRIA PRECLASSICHE.*

1. Introduzione

1.1 Una società bilingue dall'inizio

La Mesopotamia e la Siria preclassiche fin dall'inizio della storia hanno visto interagire popolazioni che parlavano lingue diverse: nel sud dell'Iraq attuale, nel paese di Sumer, i Sumeri parlavano il sumerico, lingua agglutinante, poco più a nord in Iraq e ad ovest in Siria vi erano i Semiti che parlavano lingue semitiche con parecchie varianti regionali. La Mesopotamia confinava ad est con l'attuale Iran, dove vi erano popolazioni che parlavano lingue diverse come l'elamico. I Sumeri hanno commerciato con tutte queste popolazioni, cercando le materie prime delle quali il loro territorio era povero e quindi hanno senza dubbio sia influenzato le altre lingue sia hanno subito influenze nel loro lessico. In anni recenti è emerso sempre più chiaramente che gli imprestiti in sumerico dalle lingue semitiche sono numerosissimi e termini che si pensava fossero sumerici sono adattamenti dalla lingua semitica. Il termine più evidente è quello 'dam-gàr' per indicare il mercante in sumerico, termine che è scritto con due logogrammi ma che non è altro che la traduzione del termine semitico per mercante, 'tamk...rum'. I Sumeri hanno ideato la scrittura cuneiforme per la loro lingua¹, gli Elamiti hanno ideato la scrittura protoelamica e probabilmente anche i Semiti hanno iniziato a scrivere la loro lingua con dei loro segni, se, come è molto probabile, i quattro cilindretti ritrovati nelle tombe di Umm el-Marra, indicano una antica forma di scrittura di una lingua semitica².

1.2. La scrittura cuneiforme per la lingua sumerica adattata ad altre lingue

Quando, alla metà del III millennio a.C., la documentazione di testi scritti diventa più abbondante, è evidente che tutte le popolazioni dell'antico Vicino Oriente hanno scritto nella scrittura cuneiforme ideata dai Sumeri e l'hanno studiata per adattarla alle esigenze della loro lingua. Quindi per tutti i periodi della storia del Vicino Oriente antico si pone il problema di capire come le diverse popolazioni abbiano utilizzato i testi sumerici lessicali, prodotti dagli scribi sumerici, per studiare i segni cuneiformi e per adattarli alle loro lingue. Ci sono molte evidenze che gli scribi delle scuole scribali templari e palatine della Me-

sopotamia hanno prodotto liste lessicali sumeriche composte di logogrammi e che queste liste sono state copiate, integrate, trasmesse da scribi di altri centri della Mesopotamia stessa³. Gli scribi di lingua semitica delle regioni del centro-nord della Mesopotamia e della Siria hanno poi utilizzato i logogrammi per scrivere sillabe delle loro lingue semitiche, hanno anch'essi copiato queste liste e le hanno tradotte, producendo vocabolari bilingui per l'uso delle loro scuole⁴.

È provato da testi ritrovati ad Abu Ñal...b-kh, nel centro-sud della Mesopotamia, che i testi sumerici lessicali e letterari di questa città sono stati scritti da scribi di lingua semitica, dato che hanno nomi di persona semitici e che quindi essi scrivevano una lingua che non era la loro lingua parlata. Gli scribi mesopotamici e probabilmente una parte della popolazione mesopotamica e siriana erano bilingui⁵.

Anche scribi anatolici nel II millennio a.C. copiarono le liste lessicali mesopotamiche adattando la scrittura cuneiforme alle loro lingue⁶.

Scribi semitici parlanti semitico in Mesopotamia del centro-sud continuavano a scrivere per lo più in sumerico per secoli. Anche quando l'accadico con Sargon di Accad (XXIII sec. a.C.) divenne la lingua ufficiale dell'impero accadico gli stessi scribi che scrivevano e parlavano accadico continuarono a redigere testi in sumerico. Nella Mesopotamia già nei primi secoli del III millennio a.C. si sviluppò quindi una sfera culturale sumero-accadica nella quale l'interazione delle due comunità linguistiche e culturali era così stretta che è impossibile distinguere se una particolare istituzione fosse sumerica o semitica.

2. Traduzione e trasmissione culturale in Siria nel III millennio a.C.

Nella città di Ebla in Siria nel III millennio a.C. si parlava una lingua semitica documentata finora solo dai testi ritrovati negli archivi del palazzo e quindi chiamata eblaita. È la più antica lingua semitica documentata finora. Gli scribi eblaiti hanno appreso il sumerico da un centro (o da vari centri?) della Mesopotamia che non è stato individuato. Hanno scritto i testi eblaiti utilizzando molti logogrammi sumerici; alcuni di questi logogrammi non sono documentati nei testi sumerici noti, quindi hanno appreso il sumerico da un centro che non è uno di quelli finora noti oppure bisogna ammettere che anche da quelli noti non ci sono pervenuti tutti i testi.

In ogni caso è da sottolineare che ad Ebla sono stati individuati da Giovanni Pettinato, subito dopo la scoperta del grande archivio nel 1975, dei testi lessicali sumerici⁷ paralleli a testi lessicali della città antica di Shuruppak (moderna Fara nel centro-sud dell'Iraq), l'ultima città ad aver avuto la regalità prima del diluvio, secondo la Lista reale sumerica, e retta dal mitico re Ziusudra che si è salvato dal diluvio.

E furono individuati da lui anche testi lessicali sumerici paralleli a quelli di

Abu Ñal...b-kh, un centro non lontano da Shuruppak, ma con una sua tradizione culturale, probabilmente in contatto con Shuruppak, ma indipendente⁸.

Moltissimi e interessanti sono i problemi posti da questi testi paralleli. Dai testi di Ebla risulta che gli scribi eblaiti, tra cui *Abu-KUra*, hanno avuto contatti con loro colleghi della città di Mari sul medio Eufrate e della città di Kish nel centro della Mesopotamia.

Entrambe queste città erano di lingua semitica, ma hanno lasciato pochi testi. I testi di Mari del III millennio a.C. sono una quarantina di testi amministrativi che riguardano l'amministrazione interna della città e sono di incerta datazione, forse dell'epoca appena successiva a quella di Ebla e cosiddetta degli *Shakkanakku*. Nessun testo lessicale è tra i testi da Mari del III millennio a.C. Kish, che è stata capitale di un regno semitico importante al centro della Mesopotamia⁹ documentato anche nei testi di Ebla e con il quale Ebla ha avuto molti contatti politici, diplomatici, commerciali, è stata poco scavata e non ha purtroppo fornito testi lessicali e letterari del periodo presargonico. Non sono documentati contatti diretti di Ebla con Shuruppak e dato che di Abu Ñal...b-kh non si conosce il nome antico non si può sapere se con essa vi siano stati contatti diretti.

Quindi è difficile dire se i testi lessicali e letterari di Ebla siano arrivati direttamente da Shuruppak e Abu Ñal...b-kh, oppure via Mari e Kish, oppure da altri centri che non possiamo individuare. In ogni caso se i testi lessicali sumerici sono arrivati da Mari, se cioè Mari è stato il tramite della conoscenza del sumerico per gli Eblaiti, è evidente la problematica: nemmeno gli scribi di Mari erano di madrelingua sumerica e quindi anch'essi avevano già studiato il sumerico.

Ad Ebla sono stati ritrovati anche vocabolari bilingui, i più antichi vocabolari finora attestati per il Vicino Oriente antico, sumerico-lingua semitica, la più antica finora attestata¹⁰.

Quando nei testi sono documentati termini semitici, quasi sicuramente del lessico eblaita, questi termini sovente non sono presenti nei vocabolari bilingui.

È stato quindi recentemente proposto¹¹ che in realtà questi vocabolari bilingui non siano stati composti ad Ebla da scribi eblaiti per imparare a tradurre il sumerico, ma che siano giunti ad Ebla già confezionati da scribi, ad esempio di Mari, per scrivere la loro lingua semitica e che gli Eblaiti li abbiano studiati per adattare il sillabario alla loro lingua simile a quella dei vocabolari, ma con un lessico un po' diverso. Quando in effetti si riesce a tradurre il termine semitico del vocabolario bilingue questo risulta essere molto simile all'accadico, o meglio al paleoaccadico noto per l'epoca in Mesopotamia e probabilmente parlato e scritto a Kish e anche a Mari. Ma Ebla si trova molto più ad ovest e aveva quasi sicuramente una lingua semitica ma con varianti semitico-occidentali. Per questo le discussioni sulla classificazione della lingua eblaita tra le lingue semitiche

continuano pur dopo tanti anni di studi senza arrivare ad una definizione¹², perché partono dallo studio di materiali come i vocabolari bilingui forse non scritti ad Ebla. L'ipotesi resta in ogni caso da provare e verificare accuratamente.

Pochi sono i testi scritti con molti termini in eblaita e tra questi ci sono documenti della corrispondenza tra il re e il visir e altri funzionari¹³.

Ad Ebla è documentata anche la figura del traduttore, *eme-bal*, scritto con il termine sumerico.

Un testo di Ebla particolarmente importante è ARET V 6, che è la traduzione in eblaita di un inno alla divinità solare ritrovato tra i testi di Abu Ñal...b-kh.¹⁴ Il testo di Abu Ñal...b-kh, in sumerico ma con termini semitici, era stato tradotto dagli scribi eblaiti nella loro lingua. E le forme verbali erano state messe al femminile dato che la divinità solare nel mondo semitico-occidentale è femminile. Quindi questo testo sembra essere davvero una traduzione in eblaita. Resta però ancora molto da comprendere di questo inno alla divinità solare, nonostante il magnifico lavoro di studiosi quali Manfred Krebernik.

A Ebla vi sono anche scongiuri sumerici con formule per allontanare il male che sono paralleli a scongiuri ritrovati a Shuruppak in Mesopotamia e che quindi sono stati o copiati da scribi eblaiti quando sono andati a Mari o sono pervenuti anch'essi da qualche altro centro scribale a noi ignoto. Altri scongiuri sembrano invece essere stati composti ad Ebla stessa ed essere in eblaita, anche se restano anch'essi molto difficili da tradurre¹⁵.

30

In ogni caso, il fatto che negli archivi di Ebla si siano ritrovati testi lessicali e letterari sicuramente prodotti in Mesopotamia e in centri anche molto lontani da Ebla è assolutamente sorprendente, anche considerando la distanza tra Ebla nel nord della Siria e i centri di Shuruppak e Abu Ñal...b-kh. E dimostra quanto estesa e vasta fosse la trasmissione culturale all'epoca, e quanti scambi ci fossero già alla metà del III millennio a.C. tra popoli che parlavano e scrivevano lingue diverse, ma condividevano il sapere.

3. Amorrei e Khurriti nel II millennio a.C.

Ancora nel III millennio a.C. altri popoli con altre lingue, come ad esempio i Khurriti, hanno interagito con i popoli della Mesopotamia e della Siria. Alla fine del III millennio popolazioni amorree, che parlavano la lingua amorrea, sono arrivate sempre più numerose in Mesopotamia, insediandosi e raggiungendo poi, un secolo dopo, il potere politico in una vasta area della Mesopotamia e della Siria. Gli Amorrei non scrissero però nella loro lingua (che conosciamo per lo più dai nomi di persona e da alcuni termini che recentemente sono stati riconosciuti come amorrei nei testi di Mari¹⁶, grande capitale di un regno amorreo sul medio Eufrate) ma utilizzarono la lingua accadica con la quale scrissero però testi della loro cultura amorrea.

È stato dimostrato ad esempio che il culto dei betili, la divinazione tramite esame del volo degli uccelli, il profetismo sono fenomeni culturali amorrei che sono entrati nella cultura mesopotamica anche se i testi che li documentano sono scritti in lingua accadica e non in amorreo¹⁷.

Intanto, nella prima metà del II millennio a.C., in Siria, anche se la maggior parte della popolazione parlava una lingua semitica, parecchie persone erano khurriti come documentano i nomi di persona e parlavano sicuramente la lingua khurritica, anche se i testi sono scritti in lingua accadica. Quindi nella prima metà del II millennio sul suolo della Siria e della Mesopotamia viveva una popolazione composita con gruppi che parlavano dialetti semitici diversi e anche gruppi khurriti. Il sumerico era però la lingua della cultura, della religione, della liturgia e dei miti, della giurisprudenza. Gli scribi che lo scrivevano lo studiavano come si studierà il latino in epoca tarda, medievale, rinascimentale ecc...

4. Il sumerico come lingua della cultura

Il sumerico già nel III millennio, al periodo della III Dinastia di Ur (XXI sec. a.C.), che pure aveva il suo centro principale nel cuore del paese di Sumer, era la lingua della cultura, delle scuole scribali, una lingua scritta e non più parlata dalle varie popolazioni che invece parlavano lingue semitiche. Si discute tutt'ora, e non vi è totale accordo tra gli studiosi, sul periodo in cui il sumerico scomparve come lingua parlata cioè quando fu non più la lingua madre, cioè la lingua che una madre parlava al figlio piccolo. È ipotesi più probabile che il sumerico non fosse più parlato nell'ultimo secolo del III millennio, anche se la III Dinastia di Ur si proclamò sumerica e cercò di presentarsi come artefice di una rinascita sumerica. Ed è proprio in questo periodo che saranno messi per iscritto testi letterari sumerici, scritti però da scribi che non parlavano il sumerico ma lo studiavano alla scuola. I nomi stessi di alcuni dei sovrani della III Dinastia di Ur sono semitici e non sumerici. Il re Shulgi, il secondo re della dinastia, in un inno in suo onore che ne narra la vita e ne esalta le virtù dice di avere studiato alla scuola scribale il sumerico e l'accadico e di conoscere cinque lingue, a riprova che il multilinguismo era necessario per chi voleva avere il controllo politico di una popolazione composita¹⁸.

31

5. Accadico lingua franca nel Vicino Oriente

Alla fine della I dinastia di Babilonia, cioè attorno alla metà del II millennio, entra in Babilonia la popolazione cassita, che parlava una lingua cassita e aveva sue divinità e una sua cultura (pochissimo conosciuta da noi) ma che non

scrive un solo documento nella lingua cassita. Forse la lingua cassita ebbe solo una tradizione orale e non fu mai scritta. Gli scribi cassiti hanno dunque appreso l'accadico nella sua variante babilonese e hanno continuato a diffondere la cultura mesopotamica che giunge fino in Egitto.

È certo che i Cassiti, che detenevano il potere politico, continuarono a servirsi degli scribi babilonesi e di tutti i funzionari che lavoravano per lo stato, quindi la tradizione culturale babilonese continuò, anche se sicuramente subì influssi dalla cultura cassita.

Dalla metà del II millennio l'accadico, nella sua variante babilonese, si sta diffondendo come lingua franca in gran parte del Vicino Oriente antico. È proprio nella capitale el-'Amarna in Egitto (XIV secolo a.C.), la città scelta come sua nuova capitale da Amenophi IV, che è stato ritrovato un archivio di testi in scrittura cuneiforme e in lingua accadica, archivio di lettere inviate dagli scribi delle cancellerie delle varie capitali dell'epoca in contatto con il faraone egiziano. Questo archivio dimostra che anche gli scribi egiziani comprendevano l'accadico perché lo avevano studiato sui testi e che gli scribi ittiti, quelli khurriti del regno di Mitanni, quelli dell'Assiria, quelli delle varie piccole capitali di regni della Siria-Palestina hanno scritto (con poche eccezioni di alcune lettere in ittita e in khurritico) in accadico, studiato su testi di scuola.

32

È da notare che ad el-'Amarna (ma anche in altre capitali dell'epoca come ad esempio nella capitale ittita Khattusha), sono state ritrovate copie di opere di letteratura babilonese che venivano studiate dagli scribi sia per apprendere bene l'accadico sia per conoscere la cultura babilonese. Sul totale di 382 testi da el-'Amarna, 32 non sono lettere della corrispondenza diplomatica ma sono miti, epopee, sillabari, testi lessicali, una lista di divinità mesopotamiche, a riprova di quanto fossero diffuse le culture mesopotamica e siriana e quanto fossero studiate anche dagli scribi egiziani, che usavano il geroglifico per i documenti interni. È stato ritrovato pure un frammento di vocabolario bilingue egizio-babilonese che dimostra come gli scribi egiziani studiassero il lessico babilonese per comprendere i testi letterari. Tra i testi ritrovati ad el-'Amarna vi era una copia dei miti di Adapa, di Nergal ed Ereshkigal e il poema noto come *Sargon re della battaglia* a documentare come ci fosse un patrimonio mitico e letterario comune conosciuto dagli scribi e forse anche da un'aristocrazia intellettuale.

La composizione chiamata *Sargon re della battaglia* ci è giunta in quattro redazioni simili ma ciascuna con significative varianti di cui due provenienti da el-'Amarna, in Egitto, una da Assur e una da Ninive (entrambe capitali assire). Questo dimostra quanta fama avesse il re di Accad, Sargon (2350-2300 a.C. circa), presso i posteri e quanto grande fosse la comunicazione culturale, tematica, religiosa, letteraria e quindi come fossero conosciute anche in Egitto le imprese di Sargon. In tutte le versioni del testo si narra la conquista da parte di Sargon della città anatolica di Purrushkhanda, ricchissima perché centro im-

portante di commerci. Sargon vince Nur-Dagan, il re di Purrushkhanda, resta per tre anni nel paese anatolico poi decide di tornare a casa¹⁹.

Il racconto è stato considerato un racconto scritto non all'epoca del re Sargon al quale sono attribuiti i fatti, ma almeno 500 anni dopo all'epoca dei commerci assiri in Cappadocia. Alcuni studiosi all'inizio avevano supposto che il racconto si basasse su qualche nucleo storico originario dell'epoca di Sargon, ma successivamente altri studiosi avevano criticato questa ipotesi escludendola²⁰. La città di Purrushkhanda, di incerta localizzazione in Anatolia, viene menzionata poi negli itinerari dei mercanti assiri, quindi si è pensato ad una città del II millennio a.C.

Recentemente, però, in una magnifica biografia di un funzionario, Iny, che è stato al servizio di tre faraoni della VI Dinastia egiziana il primo dei quali è Pepi I, contemporaneo dell'ultimo re di Ebla Ishar-damu (fine XXIV-inizi XXIII sec. a.C.), tra i luoghi visitati da Iny fuori dall'Egitto e oltre la Siria per cercare argento, bitume, lapislazzuli e stagno per i suoi faraoni, vi è proprio Purrush(khanda), che risulta quindi essere una città del III millennio, verosimilmente in Anatolia, centro commerciale. Purrush(khanda) rappresenterebbe il centro più lontano toccato da Iny a nord-ovest²¹.

Quindi gli Egiziani conoscevano Purrushkhanda già dal XXIII secolo a.C. e quindi si può ora ipotizzare che il racconto *Sargon re della battaglia* sia stato scritto all'epoca dei fatti, cioè all'epoca di Sargon di Accad che è anche quella di Iny l'egiziano e di Ishar-damu di Ebla. Forse il racconto circolava già oralmente in Egitto dal III millennio a.C. e ancora all'epoca di el-'Amarna era ricordato e copiato. Si dovranno studiare le varie versioni per verificare l'esatta datazione della loro scrittura, anche se la composizione può senz'altro risalire all'epoca dei fatti e le versioni arrivate a noi possono essere copie recenti di manoscritti più antichi.

Un altro testo riguardante il nipote di Sargon, il re Naram-Sin di Accad, è stato tradotto in varie lingue e molto copiato: è il testo letterario conosciuto con il nome di *Naram-Sin e le orde nemiche*²². Narra dello scontro di Naram-Sin con i Lullubiti e il loro re Anu-banini. Di esso si ha una prima redazione scritta di epoca paleo-babilonese e si conoscono pure due versioni in accadico da Khattusha la capitale ittita, alcune versioni in ittita, una versione neo-assira, a dimostrazione della grande fama che ebbe questo re, presentato come esempio di grandezza da non imitarsi perché aveva peccato di tracotanza nei confronti degli dèi.

6. Testi bilingui nella capitale ittita Khattusha.

Nella capitale ittita Khattusha, attuale Bogazköy in Turchia, si sono ritrovati molti testi non solo in ittita e in accadico ma testi bilingui hattico-ittita e ittita-khurritico che meriterebbero lunghe trattazioni.

33

Si ricorda qui solo un testo chiamato *L'epopea della liberazione* perché è un testo ritrovato abbastanza recentemente che narra come gli dèi abbiano decretato la distruzione della città di Ebla perché il suo re Megi ha rifiutato di liberare dei prigionieri. È un poema bilingue scritto probabilmente in khurricco e tradotto in ittita. I due testi divergono pochissimo e così si è potuto ricostruire la vicenda narrata nonostante le molte lacune in entrambe le parti. La presenza di questo lungo testo bilingue ha contribuito ad aumentare le conoscenze del lessico khurrita²³.

Infine si vuole ricordare un testo noto come “il romanzo di Keshshi”; di esso si conoscono frammenti in khurricco e in ittita ritrovati a Khattusha e un frammento, in lingua accadica, è stato trovato ad el-'Amarna in Egitto.

7.1. I miti sumerici e la loro trasmissione

Una gran parte dei testi che noi consideriamo testi mitologici pervenuti dalla Mesopotamia sono scritti nella lingua sumerica, ma la loro redazione scritta risale al periodo di Ur III oppure soprattutto al periodo paleobabilonense (XX secolo a.C. fino al XVIII secolo) periodo al quale si possono attribuire la maggior parte dei miti sumerici. Quindi questi testi sono stati scritti da scribi che non parlavano più il sumerico ma lo studiavano come lingua colta. La Mesopotamia e la Siria hanno avuto una grande trasmissione orale della cultura, quindi i miti sono frutto di elaborazioni di secoli, prima che venissero fissati su tavolette. Questi testi di miti avevano un forte carattere sacrale quindi sono stati copiati dagli scribi delle diverse scuole scribali con molta cura perché se ne volevano conservare le caratteristiche. Ma è evidente che ci potevano essere varianti dello stesso mito in zone diverse e che gli scribi hanno attinto a tradizioni differenti.

7.2. Il caso dei poemi sumerici su Gilgamesh e i poemi accadici su Gilgamesh

L'esempio più evidente di come ci fossero tradizioni diverse che confluivano poi in un racconto che diventava canonico e come la tradizione letteraria abbia avuto una durata plurimillenaria con una complessità di rapporti tra le varie versioni sia scritte sia orali sicuramente esistite è fornita dal poema di Gilgamesh. Gilgamesh è il mitico re della città di Uruk, nel sud della Mesopotamia, la prima città della storia del Vicino Oriente antico. È il protagonista della più grandiosa e famosa epica mesopotamica scritta in lingua accadica e con varie redazioni, come si vedrà. Sono pervenuti anche molti testi e frammenti di testi che consentono di riconoscere cinque composizioni sumeriche che hanno come protagonista l'eroe. Molti dei temi trattati, tra cui soprattutto la spedi-

zione di Gilgamesh e dell'amico Enkidu alla foresta dei cedri e l'uccisione del guardiano della foresta Khumbaba, la lotta di Gilgamesh contro il toro celeste, la morte di Enkidu narrata in *Gilgamesh, Enkidu e gli Inferi* sono temi che saranno presenti anche nelle redazioni in accadico. Sovente però i temi hanno subito sostanziali cambiamenti, dovuti ad una serie di motivi che possiamo solo ipotizzare. Per questo è fortemente arbitrario integrare le lacune sia dei testi sumerici con la corrispondente parte del testo accadico, sia viceversa, come invece sovente è stato fatto per ricostruire gli episodi nella loro interezza²⁴. Una prima versione del poema accadico di Gilgamesh, la più antica a noi pervenuta scritta in accadico, è stata redatta in periodo paleo-babilonense (XVIII sec. a.C. circa). Questa versione è lunga circa un terzo della versione ultima canonica ritrovata nella biblioteca del re Assurbanipal (668-627 a.C.) a Ninive, la grande capitale assira nel nord dell'Iraq attuale.

Si conosce poi una versione medio-babilonense attribuita alla scriba Sin-leqqunnini, e scritta nel periodo in cui la Babilonia era sotto una dinastia cassita (che parlava quindi una lingua diversa dall'accadico ma che ha scritto tutti i testi in accadico servendosi di scribi babilonesi).

Si conosce una versione neo-assira del poema, da ascrivere al I millennio a.C., ma più antica della versione ninivita.

La versione ninivita è divisa in dodici tavolette per un totale di 1500 linee e riprende la versione medio-babilonense di epoca cassita, ma ha una tavoletta in più. La dodicesima, che non ha legami narrativi con le precedenti ed è la traduzione in accadico del poema sumerico *Gilgamesh, Enkidu e gli Inferi* e non una rielaborazione del tema.

In effetti ci si sarebbe aspettato che il poema finisse con la morte di Gilgamesh che aveva inutilmente ricercato l'immortalità, invece il tema funerario è nel finale ma riguarda la morte dell'amico e compagno Enkidu e la eccezionale possibilità per Gilgamesh di avere un contatto, pur restando vivo, con il mondo degli Inferi.

Il testo con la narrazione della morte di Gilgamesh, in sumerico, è stato ritrovato invece in anni molto più recenti nel sito iracheno di Tell Haddad, antica Me-Turan, e narra della morte dell'eroe, del suo mausoleo nel letto dell'Eufrate deviato, dei rituali funerari per il re defunto. È verosimile quindi che ci fosse una tradizione di racconti sulla morte di Gilgamesh non nota o non recepita dagli autori dei testi su Gilgamesh finora menzionati²⁵.

È da sottolineare che, oltre alle versioni neo-assire, alle versioni paleo-medio e neo-babilonense, testi contenenti parti dell'epopea di Gilgamesh sono stati ritrovati fuori dalla Mesopotamia, a Bogazköy, la capitale ittita, nelle città di Sultantepe e di Emar, di cultura siriana, nella città di Megiddo in Palestina, versioni tutte della metà del II millennio a.C. Si comprende quanta diffusione abbia avuto questo testo, studiato in tante scuole scribali che parlavano lingue diverse dall'accadico. Si sono poi ritrovate versioni in khurricco, in elamico. Testi

del III secolo a.C. riproducevano ancora la versione ninivita. È evidente che il testo di Gilgamesh, più di altri, è stato considerato già dagli scribi antichi un testo importante per l'aspetto religioso e sapienziale che offriva e ha motivato gli scribi a copiarlo e trasmetterlo e a farlo conoscere. È evidente che c'erano varie tradizioni su Gilgamesh e sicuramente, nel corso delle copiatore e nei diversi periodi e zone, il testo è stato modificato. Si notano infatti nei diversi testi una varietà di modifiche, dovute anche probabilmente a tradizioni orali differenti. Per questo le traduzioni attuali dell'epopea, che compongono il testo da varie versioni, sono necessariamente delle interpretazioni moderne. A noi sfugge l'intento originale degli autori delle diverse composizioni.

8. Altri testi bilingui, trilingui

Nella città di Ugarit, che è stata un grande porto sul Mediterraneo e sede di un regno della seconda metà del II millennio che ha interagito con Ittiti e Khurriti e altre popolazioni, si è ritrovato un vocabolario trilingue sumerico, accadico, khurritico, a dimostrazione di quante lingue fossero praticate nella città nella quale si parlava l'ugaritico²⁶.

Molti altri esempi di traduzioni di testi anche sullo stesso monumento o oggetto documentano che le società del Vicino Oriente antico sono state bilingui e sovente multilingui. Come i testi siano stati tradotti, se più o meno fedelmente, con interpretazioni oppure semplicemente rendendo le espressioni ciascuna nel lessico e con la specificità della sua lingua, è oggetto interessantissimo di investigazione.

Così ad esempio la statua di Hadad-yis'i, ritrovata nel 1979 a Tell Fekherye in alta Gezira siriana, in quella che ormai si può con molta probabilità identificare con la città di Washukkanni, capitale del regno di Mitanni, presenta sulla tunica a partire da sotto la cintura una iscrizione bilingue assiro-aramaica. L'iscrizione iscritta nelle due lingue con i caratteri propri di ciascuna lingua è molto simile nelle due versioni assira e aramaica ma il confronto tra le due versioni permette di capire che certe varianti sono dovute al diverso modo di esprimere i concetti nelle due lingue. Il testo in scrittura cuneiforme sillabica è scolpito sulla parte anteriore della veste, mentre quello in aramaico è sul retro della statua²⁷. Resta difficile ipotizzare se l'iscrizione dedicatoria con la quale Hadad-yis'i, governatore di Guzana, dedica la statua ad dio della tempesta Adad, sia stata pensata in aramaico, come è probabile dato che nella regione all'incirca nella I metà del I millennio si parlava aramaico, oppure se sia stata pensata in assiro, lingua della popolazione che aveva ormai iniziato l'espansione e la conquista della Siria.

Altre bilingui potrebbero essere studiate fino ad arrivare alle tavole d'oro di Pyrgi con il loro testo in fenicio e in etrusco o le iscrizioni monumentali cele-

brative e commemorative, trilingui, visibili nelle rovine di Persepoli recanti lo stesso testo in una tarda forma di accadico, in elamico e in antico persiano, tutti scritti in scrittura cuneiforme ma con tipi di segni diversi.

9. Conclusioni

Il Vicino Oriente antico è una fucina di traduzioni ed è davvero un luogo ideale per studiare i problemi posti dalle traduzioni, dalla trasmissione culturale, dalle tradizioni in una regione nella quale tanti popoli di lingue diverse hanno interagito scambiandosi beni, segni cuneiformi, testi di ogni genere, idee ecc...

BIBLIOGRAFIA

Abu Assaf, Ali, Bordreuil, Pierre, Millard, Alan R. 1982, *La statue de Tell Fekherye et son inscription bilingue assyro-araméenne*, Éditions Recherche sur les civilisations, Paris.

André-Salvini, Beatrice M., Salvini Mirjo 1998, *Un nouveau vocabulaire trilingue sumérien-akkadien-hurrite des Ras Shamra*, in D.I. Owen, G. Wilhelm (eds.), *General Studies and Excavations at Nuzi 10/2*, Eisenbrauns, Bethesda, pp. 3-40.

Archi, Alfonso 2006, *Eblaite in Its Geographical and Historical Context*, in G. Deutscher, N.J.C. Kouwenberg (eds.) *The Akkadian Language in Its Semitic Context: Studies in the Akkadian of the Third and Second Millennium BC*, Publications de l'Institut historique-archéologique néerlandais de Stamboul – PIHANS 106, Leiden, pp. 96-109.

Assmann Jan 1992, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino.

Biga, Maria G. 1980, *Bilinguismo sumerico-accadico nell'epistolografia sumerica e paleo-accadica*, in «Vicino Oriente», 3, pp. 121-129.

Biga, Maria G. 2000, *Il Vicino Oriente cuneiforme*, in M. Negri (a cura di), *Alfabeti*, Demetra, Colognola ai Colli, pp. 27-58.

Biggs, Robert D. 1974, *Inscriptions from Tell Abu Nal...b-kh* (Oriental Institute Publications) 99, Chicago.

Cagni, Luigi (ed.) 1984, *Il bilinguismo a*

Ebla, Atti del convegno internazionale Napoli 19-22 aprile 1982, Napoli.

Castellino, Giorgio R. 1972, *Two Shulgi Hymns* (Studi Semitici 42), Roma.

Catagnoli, Amalia, Fronzaroli, Pelio 2010, *Testi di cancelleria: il re e i funzionari*, Archivi Reali di Ebla Testi (Archivi Reali di Ebla, Testi XVI), Roma.

Cavigneaux, A., Al-Rawi, F.N.H. 2000, *Gilgamesh et la mort*, Styx, Groningen.

Civil, Miguel 1984, *Bilingualism in logographically written languages: Sumerian in Ebla*, in L. Cagni (ed.), *Il bilinguismo ad Ebla*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, pp. 75-97.

Civil, Miguel 2008, *The Early Dynastic Practical Vocabulary A* (Archaic HAR-ra A), Archivi Reali di Ebla Studi (Archivi Reali di Ebla, Studi) IV, Roma.

Deimel, A. 1922 *Die Inschriften von Fara*, Band 1: Liste der archaischen Keilschriftzeichen (Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft 40), Leipzig.

Deimel, A. 1923: *Schultexte aus Fara* (Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft 43), Leipzig.

Durand, Jean-Marie 1988, *Archives Royales de Mari XXVI/1*, Editions Recherche sur les Civilisations, Paris.

Durand, Jean-Marie 2005, *Le Culte des*

pierres et les monuments commémoratifs en Syrie amorrite (Florilegium marianum VIII), Paris.

Edzard, Dietz O. 1984, *Hymnen, Beschwörungen und verwandtes aus dem Archiv L. 2769* (Archivi Reali di Ebla, Testi V), Roma.

Englund, Robert K., Nissen, Hans J. unter Mitarbeiter von Damerow, P. 1993, *Die lexikalischen Listen der archaischen Texte aus Uruk* (Archaische Texte aus Uruk 3), Berlin.

Glassner, Jean-Jacques 2001 *Écrire à Sumer: l'invention du cunéiforme*, Éditions du Seuil, Paris.

Huehnergard John, Woods, Christopher 2004, *Akkadian and Eblaite*, in *The Cambridge Encyclopedia of the World's Ancient Languages*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 218-287.

Krebernik, Manfred 1984, *Die Beschwörungen aus Fara und Ebla*, Hildesheim.

Krebernik, Manfred 1998, *Die Texte aus Fara und Abu Nal...b-kh*, in P. Attinger, M. Wäfler (eds.), *Mesopotamien. Späturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit*, OBO 160/1, Freiburg/Göttingen, 237-427.

Krebernik, Manfred 1992, *Mesopotamian Myths at Ebla: ARET 5, 6 and ARET 5, 7*, in P. Fronzaroli (ed.), *Literature and Literary Language at Ebla* (Quaderni di Semitistica 18), Firenze, pp. 63-149.

Krispijn, Th. J. H. 1991-1992, *The Early Mesopotamian Lexical Lists and the Dawn of Linguistic*, in «Jaarbericht van het Voorazia-

tisch-egyptisch Genootschap Ex Oriente Lux», 32, pp. 12-22.

Krispijn, Th. J. H. 2012, *Writing Semitic with Cuneiform Script. The Interaction of Sumerian and Akkadian Orthography in the Second Half of the Third Millennium B.C.*, in Alex de Voogt, Joachim F. Quack (eds.), *Writing Across Borders*, Brill, Leiden-Boston, pp. 181-218.

Lecompte, C. 2013, *Temps, mémoire et évolution des cultures aux époques archaïques: écriture du passé et listes lexicales*, in Feliu, L. et al. *Time and History in the Ancient Near East. Proceedings of the 56th Rencontre Assyriologique Internationale at Barcelona 26-30 July 2010*, pp. 143-168.

Liverani, Mario (ed.) 1993, *Akkad The First World Empire*, Sargon, Padova.

Liverani, Mario 1993, *Model and Actualization. The Kings of Akkad in the Historical Tradition*, in M. Liverani (ed.), *Akkad The First World Empire*, Sargon, Padova, pp. 41-67.

Negri, Mario (a cura di) 2000, *Alfabeti*, Demetra, Colognola ai Colli.

Neu, Erich 1996, *Das hurritische Epos der Freilassung*, Studien zu den Bogazkoy-Texten, Wiesbaden.

Nissen, Hans J. 1981, *Bemerkungen zur Listenliteratur Vorderasiens im 3. Jahrtausend (gesehen von den Archaischen Texten von Uruk)*, in L. Cagni (ed.), *La lingua di Ebla*, Istituto Orientale di Napoli, Napoli, pp. 99-108.

Pettinato, Giovanni 1981a, *I vocabolari bi-*

lingui di Ebla. *Problemi di traduzione e di lessicografia sumerico-eblaita*, in L. Cagni (ed.), *La lingua di Ebla. Atti del convegno internazionale* (Napoli 21-23 aprile 1980), Istituto Orientale di Napoli, Napoli, pp. 241-276.

Pettinato, Giovanni 1981b, *Testi lessicali monolingui della Biblioteca L. 2769, Materiali Epigrafici di Ebla 3*, Napoli.

Pettinato, Giovanni 1982, *Testi Lessicali bilingui della biblioteca L. 2769, Materiali Epigrafici di Ebla 4*, Napoli.

Pettinato, Giovanni 1992, *La saga di Gilgamesh*, Mondadori, Milano.

Roccati, Alessandro 2015, *Iny's Travels*, in M. G. Biga, J.M. Cordoba, C. del Cerro, E. Torres (eds.), *Homenaje a Mario Liverani, fundador de una ciencia nueva*, ISIMU 13, pp. 225-229.

Ross, Jennifer C. 2011, *Lost: The Missing Lexical Lists of the Archaic Period*, in W. Heimpel, G. Frantz-Szabò (eds.) *Strings and Threads: a Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*, Eisenbrauns, Winona Lake, pp. 231-242.

Rubio, Gonzalo 2006, *Eblaita, Akkadian and East Semitic*, in G. Deutscher, N. J. C. Kouwenberg (eds.), *The Akkadian Language in its Semitic Context*, Leiden, pp. 110-139.

Schwartz, Glenn M. 2010, *Early Non-Cuneiform Writing? Third-Millennium BC Clay Cylinders from Umm el-Marra*, in S.C. Melville, A.C. Slotsky (eds.) *Opening the Tablet Box. Near Eastern Studies in Honor of Benjamin R. Foster*, Leiden-Boston, pp. 375-395.

Seri, A. 2010, *Adaptation of Cuneiform to Write Akkadian*, in C. Woods (ed.), *Visible Language. Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond*, Oriental Institute, Chicago, pp. 85-98.

Steinkeller, P. 1993, *Early Political Development in Mesopotamia and the Origins of the Sargonic Empire*, in M. Liverani (ed.), *Akkad The First World Empire*, Sargon, Padova, pp. 107-129.

Veldhuis, Niek 1997, *Elementary Education at Nippur. The list of trees and wooden objects*, Styx, Groningen.

Veldhuis, Niek 2006, *How Did They Learn Cuneiform? Tribute/Word List C as an Elementary Exercise*, Cuneiform Monograph 35, pp. 181-200.

Veldhuis, Niek 2010, *Guardians of Tradition: Early Dynastic Lexical Texts in Old Babylonian Copies*, in H.D. Baker, E. Robson, and G. Zólyomi (eds.), *Your Praise is Sweet. A Memorial Volume for Jeremy Black from Students, Colleagues and Friends*, British School of Archaeology in Iraq, London, pp. 379-400.

Veldhuis, Niek 2012, *Cuneiform: Changes and Development*, in S.D. Houston (ed.), *The Shape of Script. How and Why Writing Systems Change*, School for Advanced Research Advanced Seminar Series, Santa-Fe, pp. 3-23.

Veldhuis, Niek 2014, *The Early Dynastic Kiš Tradition*, in L. Sassmannshausen with G. Neumann (eds.) *He Has Opened Nisaba's House of Learning: Studies in Honor of Åke Waldemar Sjöberg on the Occasion of His 89th*

Birthday on August 1st 2013, CM 46, Brill, Leiden-Boston, pp. 241-259.

Wagensonner, K. 2012, *Early Lexical Lists Revisited. Structure and Classification as a Mnemonic Device*, in L. Kogan, N. Koslova, S. Loesov, S. Tishchenko (eds.), *Language in the Ancient Near East. Proceedings of the 53e Rencontre Assyriologique Internationale*, Vol. 1, Eisenbrauns, Winona Lake, pp. 285-310.

Westenholz, Joan G. 1997, *Legends of the Kings of Akkad*, Eisenbrauns, Winona Lake.

NOTE

* Voglio ringraziare molto gli organizzatori del convegno interdisciplinare «Il segno tradotto. Idee, immagini, parole in transito», che è stato occasione di scambi di idee con vari colleghi; voglio qui in particolare ricordare gli interventi di Franco D'Agostino sulle lingue sumerica e accadica del III millennio e di Mirjo Salvini che ha spaziato nel II e I millennio sulla comunicazione scritta del Vicino Oriente antico. Parecchie delle osservazioni presenti nel mio testo sono frutto di quegli interventi. Il tema è di enorme portata e non si può certo trattare di tutte le problematiche in un articolo. Per una disamina delle tantissime problematiche tra cui il flusso delle tradizioni, il concetto di canone ecc si veda ad esempio Assmann 1997.

¹ Cfr. Glassner 2001.

² Schwartz 2010.

³ Vi è enorme bibliografia sulle liste lessicali sumeriche, si vedano Englund-Nissen 1993;

Krispin 1991-1992; Lecompte 2013; Nissen 1981; Ross 2011; Veldhuis 1997, 2006, 2010, 2012; Wagensonner 2012; Civil 2008.

⁴ Tra i tantissimi studi su questi argomenti si veda ad es. Cagni (ed.) 1984; Civil 1984; Krispijn 2012, Seri 2010; Veldhuis 2014.

⁵ Cfr. ad esempio Biga 1980; Cagni (ed.) 1984.

⁶ Si vedano Negri (ed.) 2000 e Biga 2000: 27-58.

⁷ I pur difficili testi lessicali sumerici sono stati pubblicati a pochi anni dalla scoperta da Pettinato 1981b.

⁸ Quando infatti nell'estate 1976 andai, su invito del direttore della Missione archeologica italiana ad Ebla in Siria, Paolo Matthiae, con Pettinato a studiare i testi di Ebla al museo di Aleppo e poi a Mardikh stessa ci portammo i libri di Deimel sui segni di Fara (Deimel 1922) e sui testi lessicali (Deimel 1923) e il volume appena pubblicato da Biggs sui testi di Abu Salabikh (Biggs 1974). Per i testi di Fara e di Abu Salabikh si veda anche Krebern timer 1998.

⁹ Cfr. Steinkeller 1993.

¹⁰ Anche questi vocabolari bilingue sono stati molto rapidamente pubblicati da Pettinato 1982.

¹¹ Comunicazione orale di Piotr Steinkeller; anche Jean-Marie Durand si è dichiarato molto attratto dall'ipotesi di Steinkeller.

¹² Si vedano Archi 2006; Huehnergard-

Woods 2004; Rubio 2006.

¹³ Catagnoti-Fronzaroli, ARET XVI, 2010.

¹⁴ Per la pubblicazione del testo si veda Edzard, 1984, ARET V 6; Krebernik 1992. Fu per me una grande sorpresa, quando, leggendo il testo sulla fotografia della tavoletta pubblicata da Biggs 1974, IAS 326, mi accorsi che esso aveva indubbi paralleli con un testo letterario che Edzard stava per pubblicare nel volume ARET V (cfr. Edzard 1984: 30). Presto realizzai che il testo di Ebla era una traduzione praticamente letterale, riga per riga, del testo dell'inno alla divinità solare di Abu Salabikh.

¹⁵ Krebernik 1984.

¹⁶ Gli studiosi francesi che si occupano dei testi di Mari hanno iniziato a preparare un vocabolario della lingua di Mari.

¹⁷ Cfr. Durand 1998, 2005.

¹⁸ Alle linee 13-14 dell'Inno B si legge: «Fin dai miei primi anni frequentai la scuola degli scribi e sulle tavolette di Sumer e di Accad imparai l'arte dello scriba»; nello stesso inno si dice che per amministrare la

giustizia per tutte le genti a lui sottoposte «io risposi in quelle cinque lingue», linea 217. Castellino 1972: 31, 53.

¹⁹ Per l'edizione del testo cfr. Westenholz 1997: 102-139.

²⁰ Liverani 1993: 52-56.

²¹ Roccati 2015.

²² Per l'edizione del testo, Westenholz 1997: 263-368.

²³ Per l'edizione del testo, Neu 1996.

²⁴ La più completa traduzione delle varie versioni del poema di Gilgamesh è stata fornita da G. Pettinato 1992, che è stato molto cauto nelle integrazioni dei testi e ha fornito le varie versioni.

²⁵ Il testo è pubblicato da Cavigneaux – Al Rawi 2000.

²⁶ Cfr. André-Salvini e Salvini 1998.

²⁷ Per l'edizione del testo, Abu Assaf-Bordreuil-Millard 1982.

Antonella Sbrilli

DALLA PITTURA, IL RACCONTO. NOTE SU MARISA VOLPI FRA STORIA DELL'ARTE E NARRATIVA

Tradurre il nero in colore
Marisa Volpi

Nel passaggio di “tecniche, stili, forme, immagini, figure, singole opere da un contesto a un altro” che connota il tema del convegno *Il segno tradotto*, possono rientrare – come tante ricerche multidisciplinari testimoniano – anche episodi che pertengono alle arti figurative.

La storia dell'arte implica per sua natura la pratica del *passaggio*: il tentativo di rendere con il linguaggio verbale l'aspetto percepibile delle opere d'arte (insieme ai contesti e alle vicende della loro creazione e trasmissione) è uno dei banchi di prova della disciplina, su cui hanno lavorato nei secoli letterati, scrittori e scrittrici, artisti dal talento multiplo, figurativo, performativo, narrativo¹.

Anche la ricerca attuale sul *tagging* delle immagini per la loro descrizione in banche dati digitali e in collezioni on line rientra in questo incessante lavoro di traduzione dall'immagine alla parola all'immagine.

Gli esempi di *ecfrasi* – dalle descrizioni verbali di dipinti e sculture rintracciabili in migliaia di pagine letterarie, agli esperimenti intermediali del cinema e del video – offrono un repertorio molto noto, e variamente studiato, di prelievi, passaggi, traduzioni². Per il cinema, si pensi all'episodio *La ricotta* di Pasolini nel film RO.GO.PA.G. del 1963, collegato alla pittura (e agli studi sulla pittura) del Manierismo; per il video, all'opera di Bill Viola, *The Greeting* del 1995, in cui l'azione di tre donne, ispirata alla *Visitazione* del Pontormo, è rallentata e proiettata a *loop*; c'è anche il caso di passaggi da un mezzo a un altro che a loro volta vengono ri-raccontati dalla narrativa, come accade nel romanzo breve *Punto omega* di Don DeLillo che racconta la dilatazione temporale di *Psycho* di Hitchcock operata dall'artista Douglas Gordon in *24 Hours Psycho*³.

Un altro episodio artistico denso di passaggi è quello di *Hebdomeros / Ebdòmero* di Giorgio de Chirico, singolare romanzo senza intreccio, in cui le scene scaturiscono da continue descrizioni di dipinti propri e altrui, di sculture classiche, di figurine, di inquadrature filmiche e teatrali, in un gioco di prelievi, trasferimenti, riscritture. Apparso in francese (1929) e in italiano (1942), il testo è stato oggetto di una traduzione linguistica e visiva da parte dell'artista svedese Jan Svenungsson, che ha dedicato all'opera di de Chirico anche una mostra-installazione (1999) e una serie di riflessioni sul tema del passaggio delle immagini da una lingua a un'altra, dalla pittura alle parole e dalle parole a nuove immagini pittoriche o fotografiche: *traduire est vraiment un acte créatif*⁴

Sulla capacità dell'*ecfrasi* di indurre in chi legge visualizzazioni dell'immagine

descritta esistono poi analisi nell'ambito della psicologia della lettura, che rivelano la sua efficacia nell'indurre immagini mentali più o meno vivide, in primo piano, narrabili e persistenti nella memoria⁵.

Quando sono stata invitata al convegno del dicembre 2014, ho proposto di presentare – in questo panorama – la figura di Marisa Volpi, storica dell'arte, critica e curatrice di mostre, a lungo docente di Storia dell'arte contemporanea alla Sapienza di Roma e scrittrice di racconti incentrati su figure di artisti e di opere d'arte. Sia nella sua attività critica – intensissima negli anni Sessanta e Settanta – sia in quella narrativa – trasversale nel tempo, ma emersa pubblicamente negli anni Ottanta con la vittoria del Premio Viareggio⁶ nel 1986 – il tema del rapporto della scrittura con l'immagine, e con le condizioni da cui l'immagine si produce, ha avuto per lei un costante rilievo.

Del resto Marisa Volpi, dopo la laurea alla Sapienza nel 1952, si era perfezionata in Storia dell'arte all'Università di Firenze, con Roberto Longhi, il grande storico dell'arte, per cui Chastel parla di «genio dell'*ekphrasis*»⁷.

Le sue lezioni fiorentine permangono nella memoria dell'allieva che le rievoca così, dopo cinquant'anni: «Il nostro udito lo insegue arrampicandosi dietro aggettivi, descrizioni, labirinti di rapporti documentati, di diapositive»⁸. E ancora: «Leggo il saggio di Cesare Garboli su Longhi. Stupenda per 'fisicità mimica' la scheda citata da Longhi su Braccresco! A metà lettura – poiché avevo visto un tempo quel quadro, un'*Annunciazione* – l'ho riconosciuto dagli aggettivi esclamati, ripetuti, arricchiti di avverbi»⁹.

Accanto a Longhi va ricordata la moglie Lucia Lopresti, alias Anna Banti – l'autrice, fra gli altri romanzi, di *Artemisia* (1944-47) – che Marisa Volpi ha avuto modo di frequentare in quegli stessi anni Cinquanta.

Quanta rilevanza e ambiguità e ricchezza abbia il concetto di traduzione dell'immagine in parola, nel *milieu* culturale della casa di Longhi e della rivista «Paragone», lo hanno espresso molti testimoni di quel periodo, con i loro interventi intorno all'*arte di scrivere sull'arte*, fra cui spiccano i contributi di Cesare Garboli, che di Marisa Volpi è stato mentore e amico¹⁰. Così come è viva e attuale l'indagine sulla rilevanza e il lungo "effetto" della figura di Longhi non solo nella storia dell'arte, ma anche nella letteratura italiana, in un certo modo di trasferire lo sguardo sull'arte nella scrittura¹¹.

Purtroppo, pochi mesi dopo il convegno, il 13 maggio del 2015, Marisa Volpi è venuta a mancare. E nel dare forma scritta alla presentazione del dicembre 2014, la prospettiva è cambiata, anche per via del lavoro – subito iniziato – su una parte delle sue carte, che hanno trovato posto (in attesa di archiviazione) presso il Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo della Sapienza, e sul *corpus* delle sue pubblicazioni, sia di critica e storia dell'arte, sia di narrativa.

Il sito a lei dedicato, www.marisavolpi.it, attivo sin dal 2001, è stato rinnovato

e arricchito all'indomani della sua scomparsa, con l'intento di mettere a disposizione documenti e materiali sulla sua attività e sul suo metodo, con particolare riguardo ad alcuni temi: lo studio dei contesti e delle relazioni di opere e artisti; la permanenza di forme nella variazione degli stili; la letteratura come fonte per la storia dell'arte e per gli stessi artisti; il rapporto fra la biografia e l'opera; la creatività nelle sue diverse modulazioni.

Il motivo della scelta di presentare la figura di Marisa Volpi risiede, come si è detto, nel suo impegno decennale sulle dorsali connesse della ricerca storico-artistica, della scrittura critica, dell'invenzione e della scrittura narrativa. Un intreccio esemplare che, pur mantenendo distinti con perizia gli stili dei suoi testi, per quanto attiene al metodo filologico della saggistica, per esempio (o alla tecnica didattica), crea di continuo camminamenti ed affacci fra il saggio e il racconto e fra entrambi e le fonti figurative da cui prendono origine: come ella stessa si trovò ad annotare nei diari, un lavoro continuo di «filologia e trasfigurazione narrante»¹².

A queste considerazioni va aggiunto che per tutta la sua vita, dalla tarda infanzia agli ultimi anni, Marisa Volpi ha tenuto, su decine di quaderni di scuola, il diario delle sue giornate, in cui sono registrati incontri, conversazioni, letture, sogni, ricordi, descrizioni di natura e di pittura, appunti per racconti e riflessioni sui meccanismi della creatività, quella propria e quella degli artisti figurativi di cui si è via via occupata. I diari sono pubblicati parzialmente in diverse raccolte e – più ampiamente – nel volume *Le ore, i giorni*, edito nel 2010¹³.

La parola traduzione vi compare in diverse accezioni, in senso lato ed evocativo, per esempio in una pagina del 18 dicembre 1978, dove si legge: «Talvolta vivere è come tradurre. Le parole acquistano senso, carne»; in contesti tecnici, per esempio quando, a proposito dell'artista simbolista Odilon Redon, parla di «tradurre il nero in colore»¹⁴, e infine, talvolta, riguardo alla sua stessa attività di critica e di storica dell'arte. «In America, in Italia, in Germania, ho conosciuto forse più di un centinaio di artisti. Allora, nella modestia della mia curiosità, ero io la delegata a una sorta di transustanziazione, pur con il pregiudizio del moderno, e imparavo molto da loro sul dipingere, sul comporre» scrive nel 2004, rievocando i decenni di lavoro critico, condotto negli studi degli artisti contemporanei (Burri, Dorazio, Accardi, Merz, Cy Twombly, Paolini...), nella rete delle gallerie romane (La Tartaruga, Editalia), nelle grandi rassegne internazionali (Biennali, Documenta), nel corso degli anni Sessanta e Settanta¹⁵.

Visto alla distanza, il lavoro di trasformazione in parole delle immagini e dell'operato degli artisti rivela la sua sfumatura traduttiva: «che cosa fa un pittore, un happening, un allestimento, che cosa offre, che cosa nasconde, ho imparato a capirlo. Ma il parlarne rimase sfuggente, assaggiato e subito perduto, la mia traduzione invadente tentava l'impossibile sulla pista della sensibilità»¹⁶.

Quando scrive queste considerazioni, quella attività critica flagrante, di trasposizione della creatività degli artisti contemporanei in parole, è andata incontro a cambiamenti ed evoluzioni, sul piano delle scelte di gusto e di impegno e sul versante professionale. Dalla fine degli anni Settanta, infatti, Marisa Volpi, riprendendo una vocazione manifestatasi da giovanissima, è diventata scrittrice di racconti.

I racconti, pubblicati prima in riviste come «Paragone» e poi in otto raccolte, a cui si aggiunge un romanzo autobiografico¹⁷, sono in parte di argomento attuale e in parte ispirati ad artisti vissuti fra il Seicento e il tardo Ottocento.

Cesare Garboli, che come abbia detto è stato mentore di Marisa Volpi scrittrice, distingue i due tipi di racconti in “profani” (quelli di argomento libero) e in “sacri”, quelli radicati nella pittura: «scritture sacre perché l’immaginazione vi è tenuta a freno, e trova limite e scorta nella realtà»¹⁸. Un ruolo centrale vi svolge quella che sempre Garboli chiama la «vita dei quadri», il «viaggio compiuto dall’artista per arrivare alla forma».

È Marisa Volpi a ripetere in diverse occasioni che le «mie immagini scaturiscono spesso dai quadri» e ancora: «I quadri dei miei pittori mi aiutano a far emergere la forma come luogo e tempo dei personaggi e degli avvenimenti. A comunicare la loro verità, il loro sguardo, la loro fisicità perduta»¹⁹.

I “suoi pittori” sono artisti vissuti, come accennato, fra il Seicento classicista e l’Ottocento, nei passaggi dal neoclassico al romantico, dall’Impressionismo al Simbolismo.

Il primo di questi pittori è Gaspard Dughet (1615-1675), i cui paesaggi sono la porta d’ingresso per rievocare una personalità sensibile e ribelle, attraverso *ecfrasi* di dipinti, annotazioni tecniche, come per esempio questa frase del racconto: «Nei quadri che vede ora sembra che i colori abbiano subito lunghe eclissi, prima di riapparire timbrici, o attenuati per calcolate quantità di aria caliginosa»²⁰; e immaginazioni corporee, come questa nota trascritta da Marisa Volpi nel diario del 15 dicembre 1978: «prima di addormentarmi mi sono concentrata sul racconto di Dughet. Sul suo rigirarsi in un letto, sudato, mentre pensa alla morte di un amatissimo cane»²¹. L’esercizio a vedere e tradurre in parole la pittura – sia quella dei suoi contemporanei sia quella antica – passa attraverso un “bagno interiore”, che recupera una scena o un dettaglio “come se l’avessi vissuto”, in una sorta di conoscenza *embodied*.

Tra i personaggi di cui ha raccontato, ce n’è anche uno inventato, ancorché plausibile, il pittore danese Thomas Bellmann, immaginato in una Roma ottocentesca. «L’invenzione di Bellmann – scrive Marisa Volpi – è il sintomo che nessun dato filologico vive per me, nessun quadro se non è reinventato dalle parole e dalla fantasia narrativa»²².

Poi ci sono le tele di Claude Monet, non solo i celebri paesaggi, ma anche il volto della moglie Camille appena morta, che l’artista non riesce a non dipingere, forzato dalla sua attrazione verso i mutamenti della luce. La figura di

Monet è ripercorsa da Marisa Volpi (oltre che in diversi corsi monografici tenuti alla Sapienza negli anni ‘90), nel racconto *Niente nero per Monet* del 1998²³.

Il titolo riprende una frase attribuita all’amico – eminente politico – Georges Clemenceau, a indicare che il nero non si addice al grande artista dei colori dell’iride, neanche in punto di morte, neanche durante le esequie.

Della natura del *nero in pittura*, Marisa Volpi aveva già operato una traduzione in parole in due racconti precedenti, quello – già ricordato – intorno al pittore simbolista francese Odilon Redon e quello per Theodore Gericault.

Il primo racconto è *Le ombre di Peyrelabade* (1986), dal nome della tenuta nel Médoc che Redon abitò nell’infanzia e la cui vendita segnò un mutamento cruciale, anche in termini di scelte figurative e cromatiche. Mentre scrive il racconto, l’autrice – che aveva già redatto sul pittore il saggio *L’idea di materia in Odilon Redon* (1976) – lascia nei suoi appunti una traccia significativa del lavoro di trasformazione a cui un medesimo nucleo storico-artistico va incontro nella scrittura creativa e in quella saggistica²⁴.

Si tratta di un lavoro lungo, con riprese carsiche nel tempo, che trasformano via via la materia di studio, accendendone delle parti e individuando direzioni inedite dello sguardo. Se nel saggio la figura di Redon è trattata nel contesto della formazione, delle scelte tecniche (dal carboncino alla litografia, al pastello, ai colori a olio) e delle fonti iconografiche esterne e interne, nel racconto – come la stessa autrice esplicita nei diari – lo spartiacque della vendita della tenuta prende il primo piano, con l’importanza degli anni infantili trascorsi nel “vecchio maniero”: «Vorrei raccontare la storia di Redon. Nel 1898 dopo la vendita di Peyrelabade non dipinge più in nero, ma è addolorato di aver perduto questa possibilità». Sempre dagli appunti di Marisa Volpi, si ricostruisce l’attività di indagine sul tema e intorno ad esso, con un progettato viaggio a Bordeaux (città natale di Redon), con una attenta e intrecciata rilettura di Flaubert, di Poe, di “storie di bambini”, oltre che del *journal* dello stesso artista, dal titolo *À soi-même*.

Una tale preparazione alla scrittura conduce, nel racconto, a pagine come quella citata di seguito, in cui compare ancora una volta il termine “traduzione”: «Il nero e la straordinaria storia di magie che gli era connessa: apparizioni di occhi vaganti, di angeli caduti, donne velate, eremiti, embrioni, templi aperti nel vuoto, esseri che sbocciano in altri mondi [...] tutto ciò sparisce dall’orizzonte di Odilon Redon. Quando lo ritroviamo nei suoi dipinti è come una traduzione dai Neri»²⁵.

Il tema del nero si riaffaccia nel racconto *Cavaliere senza destino*, del 1993, incentrato su Theodore Gericault. In esergo, è riportata una folgorante citazione sinestetica: «Le noir sied à la douleur et de plus sent fort mauvais», per la cui traduzione – riportata nel corpo del racconto stesso – Marisa Volpi si consultò con esperti di lingua francese, soprattutto per il sintagma ‘*sent fort mauvais*’: «il nero s’addice al dolore e in più puzza, è un modo sicuro per allontanare le

distrazioni... l'amore frivolo non viene a svolazzare tra le pieghe di una stoffa tinta di pece»²⁶. La competenza dell'artista francese sulla materia cromatica si rivela competenza sulla materia della vita, indissolubile dal linguaggio pittorico in cui si esprime: un aspetto che il racconto *Cavaliere senza destino* trasforma a sua volta in sequenza verbale e snodo narrativo.

E di nuovo il nero compare nella storia imbastita sul rapporto fra Edouard Manet e Berthe Morisot. Marisa Volpi dedica alla complessa e asimmetrica relazione fra il grande Manet e la giovane valente pittrice (che poi diventerà sua cognata) il racconto *Ridere con Manet*²⁷. Ritratta da Manet nel celebre *Balcone*, ispirato a Goya, e in diverse composizioni dominate dal nero, la Morisot sembra propriamente emergere dai neri dell'abito e del cappello nel *Ritratto con mazzo di violette*, del 1972, ora conservato al Musée D'Orsay. Profondamente apprezzato da Paul Valéry, il dipinto è anche un esercizio di stile, con potenti variazioni sul "nero che dà luce", invece di toglierla.

C'è poi il caso di artisti dal doppio talento, pittorico e letterario, come Dante Gabriel Rossetti «il famoso pittore, il famoso poeta», protagonista maggiore del gruppo dei Preraffaelliti. Nutrito di letture poetiche, romanzesche, fiabesche, Rossetti inventa – nella Londra di metà Ottocento – un repertorio di dipinti e disegni densi di un intreccio narrativo che è insieme biografico e culturale. Il gioco di appropriazioni e di passaggi dalla pagina scritta e letta alla produzione di immagini – in cui si riconoscono gli episodi salienti della vita, in primis l'amore per Lizzie Siddal – è affrontato nel racconto di Marisa Volpi *Il suo cuore ardente. Dante Gabriel Rossetti*. Insieme con *I turbamenti di Sir Edward Burne-Jones* e *L'intrepido William Morris*, il racconto – una sorta di palinsesto di fonti letterarie trasposte in pittura e ritradotte in scrittura – è raccolto nel volume *Fuoco inglese*²⁸.

In conclusione, vorrei ricordare quello che Enzo Siciliano scrive di un altro racconto di Marisa Volpi, *Il condor* (1994), dedicato al pittore impressionista Gustave Caillebotte: «la verità non emerge dai riscontri che uno storico potrebbe anche fissare in calce. La verità sua consiste nelle *tache* sintattiche di cui la pagina è impastata, come col tubetto d'olio accade sulla tela. Una pittura per verba»²⁹.

Quella praticata da Marisa Volpi è stata anche un'immersione ecfrastica nei quadri-vita degli artisti prescelti: una pratica in cui la permanenza delle lezioni fiorentine di Longhi e la tradizione di *scrivere sull'arte* hanno trovato nuove forme. A loro volta, tali forme continuano a intercettare il presente, attraversato da profondi interessi interdisciplinari per il visuale, per lo *storytelling*, per i variegati e misteriosi processi di invenzione delle immagini.

NOTE

¹ *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, M.B. Failla, C. Piva, S.A. Meyer, Einaudi, Torino, 2014.

² Si rimanda al repertorio di fonti e studi a cura di G. Boehm, H. Pfothenhauer, *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995 e agli studi, in Italia, di G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma, 2000; M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi editore, Roma, 2004; Id., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2012; M. Carlino, *Scritture in vista. Cinque studi di usi di arte in letteratura*, Bulzoni, Roma, 2005. Sulla "traduzione di una poesia da un quadro", vedi la raccolta di Antonella Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma, 2009.

³ D. DeLillo, *Punto Omega* (2010), tr. it. F. Aceto, Einaudi, Torino, 2012. Dello stesso autore vedi anche *Body Art* (2001), tr. it. M. Caramella, Einaudi, Torino, 2001.

⁴ J. Svenungsson, *La langue de l'artiste cosmopolite*, rintracciabile on line: http://www.jansvenungs-son.com/by/langue_a_c.html

⁵ P. Castelli, M. D'Ercole, A.M. Giannini, A. Sbrilli, *Mental visualization of artworks: ekphrasis versus textbook descriptions*, Chicago, XX Biennial Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, ed. Kenneth S. Bordens, *Psychology and Aesthetics into the Future*, pp. 161-164.

⁶ Il Premio Viareggio per la Narrativa fu assegnato a Marisa Volpi per il volume *Il maestro della betulla*, Vallecchi, Firenze, 1986.

⁷ La definizione di André Chastel si trova nel volume che raccoglie alcuni degli interventi presentati al convegno su Roberto Longhi (*Roberto Longhi nella cultura del suo tempo*, Firenze 1980); il titolo del volume, curato da G. Previtali è *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1982

⁸ M. Volpi, *Uomini*, Mondadori, Milano, 2004, p. 51.

⁹ M. Volpi, *Le ore, i giorni. Diari 1978-2007*, Medusa, Milano, 2010, p. 224 (1 giugno 2002).

¹⁰ C. Garboli, *Longhi lettore*, in *L'arte di scrivere sull'arte*, cit. p. 108-125, ora in Id., *Storie di seduzione*, Einaudi, Torino, 2005, pp. 155-171, insieme con *Breve storia del giovane Longhi e Il palazzo non finito*.

¹¹ A. Mirabile, *Scrivere la pittura. La 'funzione Longhi' nella letteratura italiana*, Longo Editore, Ravenna, 2009.

¹² M. Volpi, *Le ore, i giorni*, cit., p. 197 (3 giugno 2000).

¹³ Vedi nota precedente.

¹⁴ M. Volpi, *Le ore, i giorni*, cit., p. 66 (17 agosto 1984).

¹⁵ M. Volpi, *Uomini*, Mondadori, Milano, 2004, p. 138.

¹⁶ Ivi, pp. 138-39. L'intreccio delle attività di Marisa Volpi è illustrato in A. Sbrilli, *Marisa Volpi: legami a doppio filo tra pittura, scrittura, lettura*, in, M. Pozzati (ed.), *Artiste della critica*, Corraini, Mantova, 2015, pp. 78-91.

¹⁷ Per i dati biografici, gli elenchi delle pubblicazioni, i documenti multimediali, la letteratura critica su Marisa Volpi, si fa rimanda al sito www.marisavolpi.it.

¹⁸ C. Garboli, *Postfazione* a M. Volpi, *Cavaliere senza destino*, Giunti, Firenze, 1993, p. 96.

¹⁹ M. Volpi, *Fonti biografiche e autobiografiche delle vite dei pittori come identità di genere*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 2, 2002, p. 15.

²⁰ M. Volpi, *Il maestro della betulla*, cit., p. 42.

²¹ Le citazioni dal diario del 1978 qui riportate sono state scelte e trascritte, in collaborazione con Marisa Volpi, per un intervento al convegno *Le storie dell'arte alla Sapienza*, tenutosi nel novembre del 2014. Dopo la morte dell'autrice, i diari sono conservati dalla famiglia.

²² M. Volpi, *Fonti biografiche e autobiografiche delle vite dei pittori come identità di genere*, cit., p. 13. Il racconto è edito nella raccolta *Fatali stelle*, Longanesi, Milano, 1998.

²³ Il racconto è edito nella citata raccolta *Fatali stelle*.

²⁴ Le citazioni dal diario del 1983 qui riportate sono state scelte e trascritte, in collaborazione con Marisa Volpi, per un intervento al già citato convegno *Le storie dell'arte alla Sapienza*.

²⁵ M. Volpi, *Le ombre di Peyrelabade*, in *Il Maestro della betulla*, cit., p. 175.

²⁶ M. Volpi, *Cavaliere senza destino*, cit., pp. 7 e 42.

²⁷ M. Volpi, *Ridere con Manet*, in *Fatali stelle*, cit..

²⁸ M. Volpi, *Fuoco inglese*, Medusa, Milano, 2001.

²⁹ E. Siciliano, *Postfazione* a M. Volpi, *Il condor*, Giunti, Firenze, 1994, p. 81.

Giovanni Greco

IL TEATRO DELLA TRADUZIONE. ATTORI E PERSONAGGI SULLA SCENA DEL TRADURRE

Introduzione

La scena della traduzione è come la scena del crimine: porta con sé una teatralità ricorrente e ancestrale, nella quale si distinguono attori, personaggi, costumi, luci e fondali che interagiscono ambigualmente davanti a uno spettatore/lettore, e che di volta in volta configurano quella messa in scena come unica e irripetibile, come necessaria e impossibile, come viva eppure morta e, soprattutto, con l'urgenza di una decodifica, cioè del disvelamento del colpevole e delle colpe. In questa *scaena criminis* si verifica sempre un omicidio o più di un omicidio ovvero c'è sempre un assassino (traditore) o più di un assassino: l'assassinio può essere più o meno consapevole, l'omicida può essere recidivo o ignaro, talora il detective e l'omicida possono coincidere come nella migliore tradizione edipica. Ma l'atto interpretativo ovvero l'intenzione ermeneutica che viene messa in opera prima della traduzione, quindi durante e poi dopo, è concretamente un atto della semiosi teatrale con mittenti e destinatari, presenti e assenti, che devono essere interrogati, arrestati, rilasciati ovvero condannati a morte, alla tortura, al rogo o all'esilio a seconda delle condizioni storiche e geografiche, cioè del tempo e dello spazio in cui si manifesta lo *scelus vertendi*. La complessità è dunque il portato di ogni atto traduttivo e la risoluzione dell'enigma e degli enigmi passa necessariamente per una serie di approssimazioni, di tentativi, di fallimenti o di parziali conquiste che fanno del processo della traduzione uno dei processi fondanti della comunicazione umana e nello specifico il *modus operandi* di quella figura, lungamente vilipesa e deliberatamente messa da parte, che è il traduttore, oggi sempre più riabilitato e addirittura assunto al rango di autore, di voce originale, di veicolo principale della tradizione culturale intesa in senso dinamico e non di traditore di un'origine, data una volta per sempre, e intesa in senso statico.

C'è poi un altro aspetto che connette la scena ovvero le scene della traduzione con la teatralità, e di nuovo con la scena di un crimine, ed è quello del travestimento: si può affermare, senza timore di esser smentiti, che, alle differenti latitudini spazio-temporali nelle quali la teatralità ha trovato una forma espressiva dentro una serie di convenzioni e di codici, uno dei segni della riconoscibilità della finzione scenica passi per il camuffamento, il mascheramento, il travestimento che proiettano immediatamente la quotidianità e la normalità della vita sul piano della metamorfosi, del mutamento d'identità, dell'assunzione dell'altro da sé all'interno di sé per un pubblico. Ogni volta che si attende

ad una traduzione, la voce che parla nel nuovo orizzonte linguistico e culturale è sempre, inevitabilmente, *en travestie*, parla come se fosse un'altra voce, di un altro mondo, ma echeggia parvenze e movenze di voci e espressioni di questo mondo, si configura in realtà come una *Zwischenwelt* o *Zwischenstimme*, un intermondo o un'intervoce, un *tertium* che non è più quello e che non è ancora questo. Non solo: quella voce che si camuffa delle vesti(gia) di un'altra è insieme idioletto e socioletto e dunque allude nostalgicamente a quello che non c'è più e prospetta utopisticamente quello che potrebbe essere, soggettivamente e intersoggettivamente. È perciò la voce di un fantasma, di uno spettro, di un'impossibile metempsicosi che non si dà mai concretamente, ma a cui non si può non tendere idealmente. È la voce di un morto travestita da quella di un vivo, di un trucidato che ritorna a dire la sua battuta di sempre, la sua frase incancellabile che non si vuole più sentire e che non si può fare a meno di risentire: come quella del fantasma del padre nell'*Amleto* di Shakespeare o come le parole del Padre ne *I sei personaggi* di Pirandello che lo inchiodano per sempre al suo crimine sfiorato, al suo incesto mancato. C'è sempre una maschera(ta) dietro e davanti a un traduttore, c'è sempre una maschera(ta) dietro e davanti a un delitto.

E quando si dice travestimento si dice gioco: non si dà teatro fuori da una dimensione ludica che viva come autentico ed addirittura emozionante il paradosso del come se. Ma che vuol dire "come se"? Il gioco della traduzione come quello del teatro si propone a tutti gli effetti come gioco in quanto è soggetto a regole e a codici e solo in quanto esistono e sono date, queste regole del gioco, possono essere trasgredite, mitigate, riaggiustate in corso d'opera e determinare il divertimento, la verità del divertimento di ogni gesto ludico, sia esso teatrale o traduttivo. Con divertimento intendo, ovviamente, non solo la risata catartica, ma la possibilità di 'di-vergere' dalla quotidianità per accedere ad uno spazio e ad un tempo altri che sono quelli della re-cita, della re-citazione, dell'azione-parola che ne cita un'altra per inverarsi. La traduzione è re-cita ovvero re-citazione come lo è il teatro in un'ottica eminentemente ludica, cioè di spassionata gratuità e di urgenza comunicativa che cerchi l'uscita dal sé e il viaggio verso l'Altro come abbandono faticoso e inesausto della solitudine e del narcisismo. L'attitudine al gioco si presenta dunque come la possibilità del confronto con regole e codici anche quando il gioco è solitario, anche quando all'apparenza non c'è fisicamente nessuno a condividere in *praesentia* le avversità e le soluzioni dell'avventura ludica: se la scena della traduzione sembra un monologo, in realtà non è mai meno di un dialogo e molto spesso questo dialogo moltiplica i suoi interlocutori sottoponendosi non solo all'intenzione dell'autore, ma alle attenzioni interiorizzate del fruitore, del suo tempo e delle sue abitudini, spesso coincidenti con quelle del traduttore e irriducibili a quelle dell'autore, ovvero *target-oriented* e non *source-oriented* come amano dire le teorie della ricezione oltre che della traduzione.

Un caso particolare e paradigmatico in questa cornice è rappresentato proprio dalla traduzione del teatro, vera e propria *mise en abyme* del processo sopra descritto, cioè germinazione infinita e complicazione molteplice della re-cita, data la natura orale/aurale della comunicazione teatrale che non conclude la sua vicenda sulla pagina scritta, ma che dalla pagina scritta prende le mosse per un viaggio ulteriore e definitivo nel campo della *performance*: *from page to stage*. Proprio per questo, lo studio della traduzione teatrale o della cosiddetta *transformance*, così trascurato nel fiorire di studi sulla traduzione degli ultimi decenni e oggettivamente frustrante per molti versi, può letteralmente sollevare il sipario su una serie di questioni che ricadono nella sfera della traduzione della poesia, della narrativa e persino di testi tecnici e gergali, nonché della traduzione simultanea o consecutiva che necessitano della declinazione chomskyana di *langue/parole* nei termini di *competence/performance* dell'oralità.

Alcune considerazioni sulla specificità della traduzione teatrale: *from page to stage*.

Nell'ambito dei fenomeni di traduzione intesi in senso ampio, la traduzione di un testo teatrale costituisce dunque un sottoinsieme specifico¹. Lo statuto di un testo teatrale assume la *performance*, la scrittura scenica² come inveroamento della scrittura drammatica. La restituzione di un testo teatrale ad un'altra lingua, in senso sincronico come diacronico, presuppone sempre una storicizzazione e una contestualizzazione di convenzioni e codici dell'oralità³. La semiotica del teatro, che ha visto un grande sviluppo negli ultimi trent'anni, arriva a configurare la messa in scena come il punto prevalente se non centrale della trasposizione di un testo drammatico, nel quale l'elemento verbale, letterario funge da pre-testo o da geno-testo⁴, cioè da testo che precede il vero testo teatrale, senza per questo presentarsi come l'occasione per una decostruzione arbitraria quale che sia. I fattori sovra-segmentali, paralinguistici e/o illocutori (ritmici, prosodici, prossemici, cinesici) e i codici della scena (la luce, la scenografia, i costumi, la musica) trasformano radicalmente il significato letterario e letterale del segno verbale nudo e crudo fino talora a renderlo irriconoscibile⁵. Oltre a ciò, se è vero che ogni traduzione, intesa come momento ermeneutico, lascia dei 'blanks', degli spazi di senso che gli interpreti sono chiamati a riempire, la parola e la frase di un testo che deve essere detto, agito, performato devono sempre porsi il problema della risonanza, dell'eco, della nostalgia che la parola teatrale 'soffre' nel fissarsi sulla pagina scritta. E non solo la parola, ma tutto il sistema di equilibri che si stabilisce tra visibile e non visibile, tra detto e non detto, tra presente e assente che fanno la specificità dell'evento *hic et nunc*. In questa specificità, in questo *hic et nunc* c'è, *last but not least*, il corpo e la voce del *performer*, cioè il fatto che la traduzione del segno teatrale si realizza all'istante, vive la sua acme e ne muore eroicamente nello

stesso momento (ovvero lo vive fino a morire), non permette il ritorno all'indietro o il giro su sé: il *performer* fa carne e sangue, sudore e respiro, traduzione in azione di quell'atto traduttivo che in ogni altra forma espressiva viene presupposto, agito altrove, persino dimenticato nella fruizione che si fa *a posteriori* dell'opera tradotta. Il *performer* è per così dire la *mise en abyme* del traduttore, il suo riflesso e la sua proiezione drammatica, metafora e metonimia dell'atto interpretativo che si produce davanti agli occhi e nelle orecchie del fruitore *in praesentia*.

Se il testo drammatico dunque è un testo incompleto, monco, attesa di un 'messia', che per certi versi lo precede e gli sopravvive, l'analisi di una traduzione teatrale non può che confrontarsi da principio con questa latenza o latitanza: la verità di un'interpretazione globale che sfugge comunque all'interprete di un testo quale che sia, sfugge all'interprete di un testo teatrale fino a renderlo opaco, illeggibile addirittura, prima di averlo visto o ascoltato in azione. Susan Bassnett⁶ sostiene, d'altra parte e a ragione, che concetti come *speakability* (dicibilità) e *performability* (recitabilità), resistendo ad una vera e propria definizione semiotica e, nonostante questo, molto abusati come fattori distintivi di una drammaturgia naturalista, psicologista ed illusionistica, risultino abbastanza inservibili come parametri ispiratori di una traduzione teatrale in senso lato e di un giudizio oggettivabile sulla stessa.

54

E allora cos'è che fa della scrittura teatrale uno specifico (e forse paradigmatico) campo della traduzione? Peculiare della scrittura teatrale è la deissi ovvero in un qualsiasi testo teatrale sono iscritti particolari indicatori di spazialità, di temporalità e di movimento che si realizzano nell'uso di particelle del discorso, di certi pronomi dimostrativi, di certi avverbi, di certi verbi che forniscono suggerimenti spesso ineludibili per l'esecuzione della partitura drammaturgica (antica e moderna) e che devono essere decodificati al pari di qualsiasi altro elemento della semiosi. La questione della deissi è connessa a quella della didascalia, anche se non si identifica interamente con questa: ogni testo teatrale, in un'ottica schematica ma non arbitraria, reca in forma implicita (da Eschilo a Shakespeare e Molière) o esplicita (dalla riforma goldoniana ai nostri giorni) dei suggerimenti di scrittura scenica quasi sempre obbligati per il/i realizzatore/i della scrittura drammatica. Una parte rilevante delle indicazioni utili per mettere in scena un testo teatrale non è direttamente presente nel dialogo drammatico, nelle parole che un personaggio rivolge all'altro, al coro o al pubblico, ma si ricava da altri segni, dai silenzi del linguaggio verbale oppure viene messa tra parentesi dall'autore che indica la strada da seguire nella costruzione dello spazio e del tempo scenico, dei personaggi e delle loro azioni, delle loro entrate e delle uscite, della loro reciproca distanza o vicinanza, fino ai costumi, al disegno delle luci e dei suoni, all'intensità e al colore della voce, all'età e alla stazza degli attori, al numero e alla forma degli oggetti di scena, fino alla determinazione della presenza/funzione del pubblico, del *foyer*,

delle strade intorno all'edificio teatrale, della pubblicità da farsi in previsione dell'evento (nel metateatro ad esempio), etc. La restituzione di questa complessità di tipo semiotico richiede un'abilità artigianale in senso totale che traduca gli spunti deittici e didascalici della drammaturgia in segni scenici, secondo convenzioni e codici storici e geografici precipui, variabili diamesiche, diastratiche, diafasiche, diatopiche, sfasature semantiche tra socioletti e idioletti, consuetudini tecniche e gergali, modalità percettive, tic e automatismi dell'ascolto e della visione, nell'assunzione degli orizzonti di attesa di un pubblico sempre storicamente determinato in un rapporto dialettico con la memoria personale e collettiva di una società. E quando dico 'traduca' mi riferisco ad un'operazione qual è quella del regista, dello scenografo, del costumista, del disegnatore luci e ovviamente dell'attore/*performer*. Non mi riferisco a quell'operazione di passaggio da un patrimonio linguistico all'altro che in un caso come la scrittura teatrale non è, se mai è, un fatto puramente linguistico, ma si configura come una vera e propria ricollocazione radicale dell'oralità/auralità del testo di partenza nell'oralità/auralità del testo di arrivo al variare delle variabili elencate.

Il traduttore del testo teatrale, che non si limiti a intendere Sofocle come Cecchov nel senso di letteratura teatrale, nella quale la rappresentazione si predispone al massimo come l'illustrazione mentale della scena di un romanzo o di un racconto, dovrebbe vestire l'*habitus* del *metteur en scène*, cioè porsi nei confronti del testo di arrivo in una prospettiva comunicativa concreta⁷. Dovrebbe assumere, in quanto 'teatrale', l'atteggiamento del 'come se', cioè quello di una restituzione che si faccia carico di essere ad ogni passo scrittura vivente, e dunque di vedere e di ascoltare le parole, le azioni, gli spazi e i tempi dell'azione scenica *come se* fosse il regista, lo scenografo, l'attore, il *Dramaturg*, etc ma senza esserlo, 'come se' lo fosse, ma per finta, per gioco, 'recitando' (*cuique suum*). Con l'idea produttiva di vedere e sentire in piedi, in azione, lettera viva ciò che è disteso, addormentato, lettera morta o dormiente sulla pagina: con l'idea di essere il primo *medium* non solo della coerenza/correttezza linguistico-grammaticale, ma anche di quella scenico-drammatica, cioè della ricchezza semiotica della scrittura scenica.

Questo settore della semiotica si sviluppa a partire dalle riflessioni teoriche e analitiche del Circolo di Praga e dello strutturalismo nei primi anni Trenta. La sistemazione teorica praghese si riassume in tre principi: principio di artificializzazione (tutto ciò che è sulla scena è segno); principio di funzionamento connotativo (i segni mostrati sulla scena tendono ad assumere dimensioni 'ulteriori', in quanto segni di segni); principio della mobilità (sulla scena i segni possono cambiare di significato a seconda dell'uso semiotico e del tempo). Nel 1964 R. Barthes, nel suo *Littérature et signification*, indica nella «polifonia informazionale» e nello «spessore dei segni» il tratto distintivo del teatro e la sua vera sfida alla sistematicità analitica della semiotica, che Barthes stesso ha in-

55

teso, nella sua impostazione fortemente linguistica, come elaborazione in chiave segnica generale delle famose dicotomie saussuriane (*langue/parole*, significato/significante, sincronia/diacronia, sintagma/paradigma, etc). In questa fase, la semiotica del teatro punta il proprio interesse sull'elemento testuale scritto del teatro, che costituisce il testo drammatico e l'elemento principale su cui focalizzare l'attenzione⁸. Con i lavori di Tadeusz Kowzan⁹, nasce e si sviluppa, tra la fine degli anni '60 e la fine degli anni '70, la semiotica del teatro come disciplina intesa a elaborare una codificazione specifica dei sistemi di segni che costituiscono il teatro e ad approntare dei sistemi esatti di analisi. In opposizione alla concezione linguistico-strutturalista ortodossa che considera il teatro come il cinema o la moda alla stregua di un linguaggio da ricondurre al modello principe del linguaggio verbale, si apre, in coincidenza con la grande stagione dei Brook, dei Grotowsky, dei Ronconi, dei Kantor, dei Bene, una cospicua riflessione, che, nelle diverse articolazioni, s'incentra sull'analisi della rappresentazione spettacolare come testo, che sottolinea la necessità di una modificazione radicale dell'approccio logocentrico, assumendo lo spettacolo concreto nella sua densità segnica come vero oggetto dell'analisi semiotica: si passa dall'idea del testo teatrale come testo-nella-storia al testo teatrale come testo-in-situazione¹⁰. La pragmatica, che prende le mosse a partire da Peirce, inoltre, sposta gli interessi della semiotica verso l'analisi del contesto spettacolare – e in particolare della relazione attore-spettatore – e delle modalità di funzionamento della ricezione teatrale, nei suoi aspetti più concreti (gli *speech-acts*)¹¹.

La mutazione del *focus* (e si potrebbe dire la reazione) che si produce in seguito, a partire dai primi anni '80, nella storia del teatro e dello spettacolo, come conseguenza di una più generale trasformazione sociale, politica ed economica, frammenta e individualizza le ricerche, disperde o 'manierizza' il patrimonio di intere comunità teatrali dei precedenti decenni, ridimensiona e perfino ridicolizza il ruolo della cosiddetta critica 'militante', ritorna, dopo l'esplosione e l'esaurimento dell'esperienza delle avanguardie, al *plot*, alla drammaturgia con la D maiuscola, ai luoghi deputati per l'evento scenico, a una idea di sperimentazione progressivamente sempre più avulsa dal contesto sociale (o solo espressione di un differente contesto sociale), sempre più solitaria, sempre più estetizzante.

La traduzione del teatro (e della poesia)

Dove si colloca allora la traduzione del teatro a fronte della complessità testé prospettata? Lefevere include 374 libri e articoli nel suo *Suggestions for Further Reading*; in solo sei di questi titoli viene specificamente menzionato il teatro. Nella prefazione alla trattazione dell'argomento nella prima edizione del suo

Translation Studies, Susan Bassnett identifica il teatro come 'una delle aree più trascurate' e dato il suo grande interesse sull'argomento, concede al teatro circa 12 pagine delle 53 che il capitolo dedica alla traduzione letteraria. Nella terza edizione di quel libro rivoluzionario, aggiunge una bibliografia selezionata di opere pubblicate in inglese da 1980 in avanti¹². La lista include 210 libri e 47 articoli; solo sei di questi libri e tre di questi articoli sono dedicati al teatro. È dunque comprensibile che in *Literary Translation. A Practical Guide*, Clifford E. Landers dedichi solo due pagine e mezzo alla traduzione per il teatro. Brigitte Schultze teorizza che molto meno è stato scritto sulla traduzione del teatro perché con la narrativa e con la poesia ci si confronta solo con un testo scritto. «La traduzione del teatro, di contro, implica il trasferimento simultaneo in due forme di comunicazione: la letteratura monomediale (*reading*) e il teatro polimediale (*performance*)»¹³.

La citazione¹⁴ non si discosta molto per tono e diagnosi da quanto premesso in una recente miscellanea¹⁵ rispetto alla secondarietà, all'occasionalità e all'a-sistematicità continuativa degli studi traduttologici sul teatro. La stessa Zatlin aveva formulato in precedenza¹⁶ una sorta di decalogo del buon traduttore teatrale: il linguaggio teatrale deve avere vitalità; il dialogo deve essere dicibile; in genere ci dovrebbe essere una differenziazione di voci; il testo deve essere tradotto nel suo complesso; è di solito, ma non sempre, importante rimanere fedeli all'impostazione originaria; i nomi propri possono porre problemi; le canzoni richiedono un trattamento speciale; attenzione alle 'lacune' culturali; a volte ci sono modi per duplicare i giochi multilinguistici di un testo di partenza.

Alcune delle questioni poste sono centrali e specifiche: per esempio quella della differenziazione delle voci dei personaggi, dei registri linguistici e stilistici in relazione alla recitazione, alla fisicità, ai costumi; così come specifico è il particolare trattamento da riservare alla traduzione delle canzoni, soprattutto quando hanno funzione drammatica e non solo di sospensione dell'azione scenica. Altre valgono per il teatro come per la narrativa o la poesia: l'attenzione al divario culturale o la necessità della vitalità della restituzione che è sempre auspicabile in un *rewording*, hanno senso solo se calate nelle peculiarità della semiosi teatrale. I giochi di parole così come i nomi propri investono un piano che potrebbe essere specifico (soprattutto in commedia), dal momento che il teatro li pronuncia e dunque li consuma nell'attimo senza ritorno della dizione scenica, ma il *Witz*, il *pun*, il gioco di parole come canale d'intesa tra autore e pubblico riguarda, dal punto di vista della densità del segno, altre forme espressive oltre il teatro. In ultimo la "dicibilità" come l'interezza della traduzione sono richiami generici, con uno spettro amplissimo di applicazione e con una vaghezza di cui non si coglie il senso peculiare: ogni traduzione va realizzata per intero, anche se è vero che molti teorizzano per il teatro omissioni e integrazioni. Quanto alla dicibilità per molti versi sinonimo di "recitabilità", non

coincide, come pure la vulgata teatrale sostiene, con la paratassi, la linearità, l'abbassamento del registro lessicale e lo scioglimento dei nessi sintagmatici complessi né con l'evocazione di inflessioni e cadenze o accenti regionali, quando non dichiaratamente dialettali (portatori di una naturalezza solo ideologica, pseudo-naturalistica, televisiva): l'anastrofe, la metafora opaca, l'ipotassi, l'anafora che nega la sinonimia, il coagulo retorico antitesi della mimesi di un parlato cosiddetto spontaneo, posseggono valore non solo letterario, ma espressivo, dicono e comunicano un'anomalia e una (in)subordinazione del pensiero che si fa parola, mentre si fa voce, una sottolineatura della funzione emotiva/conativa su quella referenziale che è necessità e inveramento autentico della semiosi orale. La dislocazione apparentemente non consequenziale, non logica delle parole (in versi come in prosa, nelle lingue flessionali come in quelle non flessionali) consente alla funzione poetica del linguaggio di prendere corpo, di installarsi perentoriamente proprio là dove questa dislocazione fa violenza alla sequenza attesa nell'uso linguistico-sintattico standardizzato¹⁷.

A complicare la complessità descritta si aggiunge il fatto che i testi teatrali (dall'antichità fino almeno al XVIII secolo in maniera quasi esclusiva, ma tutto l'Ottocento e il Novecento continuano a scrivere teatro in versi) sono scritti in versi e questa configurazione formale ha una funzione comunicativa precipua, interiorizzata da autori e pubblico ed articolata all'interno dei testi stessi e tra i testi e le epoche, tra autore e autore in un dialogo infinito, che di volta in volta diviene citazione, parodia, *mise en abyme*. Di tutte le tipologie traduttive, la traduzione della poesia rappresenta il punto di non ritorno, quella sulla quale si appuntano gli strali dei teorici dell'intraducibilità che realizzano nel discorso poetico l'aforisma attribuito da lunga tradizione a Robert Frost: *poetry is what gets lost in translation*. Questo aforisma, che ha goduto di grande fortuna teorica nella sua sintesi suggestiva, viene definito «immensely silly remark»¹⁸ da Susan Bassnett che rivendica comunque alla traduzione (compresa quella poetica) una funzione più grande di quella di una trasposizione interlinguistica, sostenendo che l'idea sottesa a queste parole sia portatrice di un punto di vista metafisico, essenzialista e persino xenofobo¹⁹. In verità la traduzione della poesia contrae un debito nella restituzione ad altra lingua come ogni traduzione, ma questo debito appare più sfuggente, più difficile da recuperare nei termini di una fedeltà concreta, in quanto concerne il piano di quella che Pound chiamava la «melopea», il piano del significante, della sostanza dell'espressione, se come, diceva Valery, «in poesia la fedeltà limitata al significato è una sorta di tradimento»²⁰. Una lunga tradizione novecentesca che intreccia estetica, psicanalisi (Lacan) e retorica, esibisce l'autonomia del significante come fattore peculiare della ricerca poetica nella sua teatralità: i valori fonosimbolici inscritti nella forma poetica sono, a tutti gli effetti, la poesia stessa, la teatralità stessa, il suo significato unico e ultimo, sono anzi la modalità con la quale la poesia mette in crisi la radicale arbitrarietà del segno linguistico di saussuriana me-

moria, rendendolo, nel sistema metaforico e metonimico della dizione poetica, motivato, iconico, paradossalmente giustificato. La memoria ritmica e sonora agisce da agente creativo all'interno dell'opera di uno stesso autore, di un autore rispetto ad un altro e nel rapporto dinamico con la memoria del fruitore: e questo vale per una civiltà orale-aurale come quella antica così come per una civiltà della scrittura teatrale, seppure con modalità diverse²¹. L'esecuzione della partitura si pone dunque come l'inveramento ermeneutico imprescindibile, e dunque come dice un grande traduttore teatrale contemporaneo «if poetry is what gets lost in translation, it can also, in the right hands, be what is gained»²².

Mi pare si possa affermare che proprio l'esecuzione teatrale possieda la virtù, tra le altre, di produrre, insieme ad altri fattori concomitanti, una durata sillabica con valore significativo, con funzione emotiva e conoscitiva, con possibilità di definire una scansione della catena fonica secondo una ritmica sensata e comunicativa: l'esempio del teatro in musica, con la sua straordinaria codificazione intonativa, è alla portata, ma lo evoco solamente. Se, nell'alternativa tra traduzione straniente (*foreignizing*) e traduzione naturalizzante (*domesticating*) di un testo teatrale, può verificarsi solo una prevalenza e mai l'esclusività, la traduzione del teatro che si apra alle istanze semiotiche della messa in scena, in versi e in prosa, lascia o programma di lasciare, quanto più possibile e senza forzature, dei margini aperti. Questi margini di integrazione semiotica si materializzano solo se la traduzione non cerca di naturalizzare indiscriminatamente tutto, non rende tutto scorrevole, trasparente, didascalico, se consente cioè al regista, all'attore, allo spettatore, al destinatario nelle sue multiple articolazioni, di apportare il proprio contributo determinante (che può essere anche un contributo di smarrimento temporaneo), di inaugurare ad ogni battuta, ad ogni scena, ad ogni nodo drammatico quel sano conflitto, molla dell'azione drammatica, tra autore e regista, tra attore e autore, tra spettatore e regista o tra attore e spettatore da una parte e regista dall'altra o viceversa, etc. consentendo a ciascuno di «farsi il proprio film».

Il traduttore teatrale ha un palcoscenico allora se asseconda la dialettica semiotica, agendo nell'ottica di quello che ho chiamato il 'come se'. Non solo e non tanto se fornisce la spiegazione, ma se formula la giusta domanda che è l'inizio della risposta, se propone la sfida della complessità, cioè se produce una traduzione con un tasso prevalente di interrogazione, anche quando o proprio quando ricontestualizza e decentra. Al contrario la modalità traduttiva di tipo filologico, oggi egemone, ha spesso il carattere polemico e reattivo di molte ritraduzioni e si configura come un sistematico esercizio di rinuncia, di neutralità. Il senso storico vieta, per certi versi, alla filologia qualsiasi finalità estetica e fa della traduzione una specie di «discorso diretto mascherato da discorso indiretto», cioè mera registrazione di una parafrasi implicitamente metalinguistica. «La filologia [...] sembrerebbe essere, oggi, l'unica via e insieme l'unico impedimento alla traduzione»²³. Se è vero che la traduzione di un testo teatrale

non può non chiarire, può e deve suggerire però percorsi interpretativi che non siano l'illustrazione di una chiosa ovvero la valorizzazione di un'ipotesi in chiave dialettica, magari arrivando a stampare due o più alternative che solo la messa in scena può discriminare. Questa affermazione corrisponde, ovviamente, a un'idea precisa di teatro non relegato a pura funzione di testimonianza, a una visione vitale dei classici teatrali e della comunicazione estetica con valenza sociale, all'ipotesi che sia ancora, a certe condizioni, possibile il tragico come concetto e come genere nella cultura contemporanea digitale e telematica e dunque il teatro²⁴: è un'idea distante dagli eccessi contrapposti dell'universalizzazione classicista e dell'attualizzazione anti-classicista. Corrisponde a una scelta di *langue* oltre che di *parole*: al privilegio accordato a certi codici linguistici e scenici rispetto ad altri, a certe idiosincrasie che anche il filologo ha ma dissimula, a una considerazione dell'atto teatrale *in praesentia* come una delle ultime forme di rito comunitario tridimensionale che altri direbbe "teatro di poesia". Un punto di vista che attiene non solo al teatro e alla sua traduzione ma a tutte le forme di traduzione che aspirino ad aprire e non a chiudere un percorso interpretativo, a suggerire e non a irrigidire l'infinita deriva ermeneutica, fino al fraintendimento, al 'fraintendiamoci bene': quel fraintendimento che è l'equivoco sulla base del quale si fonda l'ermeneutica, la scienza scivolosa e inesauribile del dio dei ladri, Ermes, al quale ogni interprete, compreso il sottoscritto, tributa furtivamente omaggio.

NOTE

¹ S. Bassnett, *La traduzione. Teoria e pratica*, Bompiani, Milano, 1993, pp. 148-163; S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Cromwell Press, Clevedon, 1998, pp. 90-108; P. Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*, Clevendon, Buffalo, 2005, pp. 1-102.

² Il conio della locuzione 'scrittura scenica' si deve a G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Milano, 1968.

³ C. Segre, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 103-118.

⁴ A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma, 2008, pp. 20-21.

⁵ K. Elam, *Semiotica del teatro*, il Mulino, Bologna, 2002, pp. 162 ss.

⁶ S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures*, cit., pp. 94-95.

⁷ C. Segre, *Teatro e romanzo*, cit., pp. 3-26, appare a tutt'oggi l'articolazione più credibile della complessità dello schema della comunicazione di Jakobson in chiave teatrale. Ma si veda anche K. Elam, *Semiotica del teatro*, cit., pp. 39-101, in una direzione sistematica, compiutamente semiologica, attenta all'analisi della rappresentazione spettacolare.

⁸ G. Mounin, *Introduzione alla semiologia*, Ubaldini, Roma, 1973, p. 92, mette in dubbio la classificazione del legame attore-spettatore come rapporto comunicativo: la comunicazione dipenderebbe, secondo lui, dalla possibilità che mittente e destinatario usino lo

stesso codice, ma anche che possano intercambiarsi, cosa che nel teatro non avverrebbe in quanto gli attori-emittenti e gli spettatori-destinatari «restano sempre gli stessi».

⁹ A partire dal fondamentale T. Kowzan, *Le signe au théâtre* in «Diogène», 61, pp. 59-90.

¹⁰ Cfr. la lignée storico-critica che va da G. Mounin, *Introduzione alla semiologia*, a P. Pavis, *Problème de sémiologie théâtrale*, Université de Québec, Montréal, 1976, a A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, la cui prima edizione è del '77, a F. Ruffini, *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma, 1978 fino ad arrivare a K. Elam, *Semiotica del teatro*, la cui prima edizione è del 1980, e a M. De Marinis, *La semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1982.

¹¹ In Italia, su questa linea, fondamentali sono i primi studi di G. Bettetini, M. De Marinis, *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Rimini, 1977 e di A. Serpieri, *Reading the Signs: towards a Semiotics of Shakesperean Drama*, in J. Drakis (ed.), *Alternative Shakespeare*, Metuhen, London, 1985, pp. 119-143.

¹² S. Bassnett, *La traduzione. Teoria e pratica*, pp. 149-64.

¹³ B. Schultze, *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problemen des Darmauebersetzung*, Narr, Tuebingen, 1998, p. 177.

¹⁴ P. Zatlin, *Theatrical Translation and Film*

Adaptation, A Practitioner's View, Clevedon, Buffalo, 2005, pp. VII-VIII.

¹⁵ R. Baines et al. (eds.), *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, Houndmills, Basingstoke and London, Palgrave Macmillan, 2011.

¹⁶ P. Zatlin, *Observations on Theatrical Translation*, in «Translation Review», n. 46, 1995.

¹⁷ Sulla questione dell'*ordo verborum* e della sua difficile restituzione fin dai tempi dei dilemmi di Girolamo traduttore della Bibbia, è tornato di recente M. Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 189-261.

¹⁸ S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures*, cit., p. 57.

¹⁹ Si veda sulla traduzione della poesia vs la traduzione della prosa H. Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 265-281.

²⁰ E. Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions, New York, 1968, p. 25. Per quel che riguarda la traduzione poetica la bibliografia è amplissima. Si veda *exempli gratia*, F. Condello, *Tradurre la lirica*, in Neri-

Tosi 2009, pp. 31-65, per quel che riguarda la traduzione della poesia classica. Più in generale, mi limito a segnalare il famosissimo R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, Feltrinelli, Milano, 19924, pp. 232-239; J. Lotman, *Il problema del testo*, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 85-102; G. Mounin, *Introduzione alla semiologia*, pp. 141-150; R. Copioli, *Tradurre poesia*, Paideia, Brescia, 1983; F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano, 1989; S. Bassnett, *La traduzione. Teoria e pratica*, pp. 135-138; A. Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2004.

²¹ A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

²² R. Bolt, *The Art of Translation*, Oberon, London, 2010, p. 29.

²³ F. Condello, *Tradurre la lirica*, cit., pp. 55-56 e 65.

²⁴ Cfr. sul concetto di tragico P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 1962; P. Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino, 2003; G. Steiner, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano, 1998.

Angela Albanese

UNA NUOVA METAMORFOSI DEL CUNTO DI BASILE: IL RACCONTO DEI RACCONTI DI MATTEO GARRONE

È ormai abbastanza comune, nell'ambito degli studi sulla traduzione letteraria, l'idea che il tradurre non sia mai operazione neutra e che in ogni atto traduttivo rimangano le impronte del traduttore, il quale interviene a riplasmare, più o meno intenzionalmente, il testo originale. I limiti e le aporie della dicotomia classica e pregiudicante tra fedeltà e infedeltà, cioè fedeltà alla lettera o fedeltà allo spirito, rispetto della forma o rispetto della sostanza dell'originale, e dell'idea a questa correlata di una posizione subalterna e secondaria delle traduzioni rispetto ai testi di partenza sono stati evidenziati dalla moderna e più avveduta traduttologia, che ad una visione dualistica e gerarchica ha preferito un'idea prospettica della relazione fra le opere e le loro traduzioni, intesa come luogo di incontro dialogico non solo fra lingue ma anche fra culture, processo non gerarchico ma storico e dialettico, esperienza di continua risignificazione e di vivificante movimento dei testi. «Cessare di riscrivere un autore significa condannarlo definitivamente all'oblio»¹, ha scritto André Lefevere, il quale ha preferito al termine traduzione quello di riscrittura e di *rifrazione* in virtù del loro spettro semantico più ampio, includendovi ogni forma, verbale e non verbale, di riformulazione del testo di partenza: e così, la traduzione, l'antologizzazione, il resoconto storiografico, il commento critico, la revisione editoriale, gli adattamenti televisivi, cinematografici, teatrali, musicali e gli altri possibili modi di trasposizione intersemiotica rientrano nel concetto generale di riscrittura e sono tutti fenomeni di rifrazione delle opere letterarie, ossia di cambiamento di direzione, di deviazione dalla loro identità originaria per rimodellarne le sembianze, di loro riattivazione in generi e codici semiotici differenti:

Refracted texts exist independently of the original, even though they are still linked to it, and they exist in a realm that is beyond the control of the author of the original [...]. Nor is this all: for the great majority of readers one of these refractions actually functions as the original, is the original, in the fullest sense of that word².

Un approccio di questo tipo ha permesso di ridurre la distanza fra i testi originali, finalmente privati di ogni aura di sacralità³, e le loro traduzioni, riscritture e adattamenti intersemiotici, tradizionalmente considerati prodotti più o meno "fedeli" o più o meno riusciti rispetto al modello. Ma si tratta di una forma di comprensione possibile, precisa Lefevere con estrema chiarezza, solo a patto che si intenda la letteratura come processo in movimento che è utile descrivere e indagare, e non come *corpus* statico, inviolabile e insindacabile:

The view of literature as a corpus leads to a fixed canon of texts with a status so close to the sacred that any kind of tampering with it is, quite logically, considered sacrilege. The irony is, of course, that this sacrilege is absolutely vital for the continued existence of the corpus as a powerful force in a given culture. [...] The concept of text refraction, and of literature as a process [...] undermines the very idea of the original, which is axiomatic for all those who regard literature as a corpus of texts. [...] The view of literature as a process transfers the emphasis from value judgment to description, from imprisonment within poetological and other parameters to analysis of the process that defines these parameters⁴.

Il tono elegiaco che ha segnato a lungo gli scritti teorici sulla traduzione letteraria, ancorati alle categorie antinomiche della fedeltà/infedeltà, traducibilità/intraducibilità e all'idea della inviolabile autorevolezza del testo di partenza rispetto ad ogni sua riscrittura, ha di fatto tradizionalmente distinto anche gli studi critici sui rapporti fra la letteratura e le sue diverse trasposizioni in altri media, primo fra tutti il cinema: e anche qui l'interesse è rimasto a lungo per lo più fermo a contare le perdite, a compiangere ciò che manca nel film rispetto al testo e a deplorarne le variazioni, assumendo il criterio intransigente della fedeltà come metro di giudizio sulla buona qualità di una trasposizione filmica.

64

E tuttavia, così come la moderna traduttologia ha evidenziato i limiti della "critica della fedeltà" ribadendone, come si è detto, la sostanziale inefficacia in favore di una visione prospettica e dinamica della traduzione come esperienza e orizzonte aperto e come relazione alla pari fra testi, allo stesso modo anche le più recenti teorie sull'adattamento cinematografico di testi letterari, pur nella indubbia diversità delle prospettive critiche e metodologiche, hanno confermato l'esigenza unanime di aprirsi ad una comprensione più ampia dell'adattamento non come prodotto derivativo, ma come *processo* in cui entrano in gioco molteplici e differenti dinamiche traduttive, necessariamente legate al contesto sociale e culturale d'arrivo e al preciso tempo storico in cui il film è stato prodotto⁵.

L'opportunità di ripensare a questo tipo di traduzione intersemiotica come ad un'azione complessa, «non una semplice transcodifica bensì un evento transculturale, dinamico e funzionale»⁶ in cui può realizzarsi una vera e propria risemantizzazione del testo di partenza⁷ ha portato, per esempio, Nicola Dusi a privilegiare nella sua analisi semiotica il termine trasposizione (o meglio "trasmutazione") rispetto a quello a suo avviso più riduttivo di adattamento, ritenendo che nell' "adattamento" sia implicito il significato di semplificazione, di passaggio univoco dal complesso al semplice, mentre il termine trasposizione sembra mantenere anche morfologicamente l'idea di una pari complessità fra il testo di partenza e quello di arrivo, di una «relazione dialogica»⁸ in cui possano esserci perdite ma anche guadagni semantici. La defini-

zione dizionariale dei due vocaboli consente a Dusi di rafforzare le ragioni della sua preferenza:

[...] il primo, *adattamento*, richiama una interessante «conformazione a esigenze particolari», funzionale alla cultura e alle specificità del nuovo testo, ma al contempo impone l'idea di un processo traduttivo *orientato univocamente*, che considera rigidamente il testo di partenza come fonte, mentre quello di arrivo appare l'esito di una costrizione. Nel termine trasposizione, invece, l'uso del prefisso /tras (analogo a /trans/), comporta sia l'oltrepassare, come in «trasgredire», che il trasferire (come in «trasfondere»), richiamando l'attenzione sull'andare *al di là* del testo di partenza, attraversandolo o, appunto, moltiplicandone le potenzialità semantiche⁹.

Da simili presupposti di chiarezza innanzitutto terminologica, necessaria per svincolare l'adattamento cinematografico dalla "tirannia" della fedeltà al testo di partenza, prende le mosse anche l'importante lavoro di Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, di cui è chiaro l'intento di sfidare l'idea romantica della superiorità del testo rispetto ai suoi adattamenti e di riequilibrare i termini di un rapporto che la studiosa ritiene fortemente sbilanciato persino nella terminologia adoperata: ed è per questo che alla voce «source text» o «original», tradizionalmente usata per indicare il testo di partenza, preferisce la neutrale e puramente descrittiva denominazione di «adapted text», convinta che nell'attributo di «originalità» del primo testo sia già incluso implicitamente il pregiudizio critico della sua incontrastata autorevolezza e assoluta superiorità¹⁰. Così continua Hutcheon nella sua solida argomentazione:

65

An adaptation is not vampiric: it does not drow the life-blood from its source and leave it dying or dead, nor is it paler than the adapted work. It may, on the contrary, keep that prior work alive, giving it an afterlife it would never had otherwise. [...] We retell – and show again and interact anew with – stories over and over; in the process, they change with each repetition, and yet they are recognizably the same. What they are not is necessarily inferior or second-rate – or they would not have survived. Temporal precedence does not mean anything more than temporal priority¹¹.

Muovono da queste prospettive critiche le riflessioni qui raccolte intorno al recentissimo adattamento cinematografico del secentesco *Cunto de li Cunti* di Giambattista Basile realizzato da Matteo Garrone. Nel *Cunto de li Cunti* (o *Pentamerone*), raccolta di fiabe barocca pubblicata postuma fra il 1634 e il 1636 che, è utile ricordarlo, inaugura la nascita del racconto fiabesco come genere letterario, trovano posto, per la prima volta nell'inedita forma scritta, le versioni delle fiabe a noi più conosciute quali *La bella addormentata nel bosco* (*Sole, Luna e Talia*, V, 5) o *Cenerentola* (*La Gatta Cennerentola*, I, 6), per fermarsi a qualche esempio. Già il titolo del capolavoro basiliano, *Lo Cunto de li Cunti*, ossia il rac-

conto dei racconti, ne anticipa in qualche modo la struttura macrotestuale e il progetto narrativo dell'autore. L'opera è composta da cinquanta fiabe narrate in cinque giornate da dieci brutte vecchie ed è aperta da un racconto-cornice che, prima di concludersi, genera altre quarantanove storie e si completa uroboricamente nell'ultimo *cunto* della *Scompetura* che, insieme alla 'Ntroduzione, costituisce la cinquantesima fiaba che tutto ha partorito e tutto contiene. Nelle fiabe basiliane sono presenti tutti i tratti distintivi del genere fiabesco, ossia l'elemento magico, l'indeterminatezza dei luoghi, l'acronia temporale che lascia il posto al tempo rituale, l'assenza di psicologia dei personaggi e la reversibilità delle loro trasformazioni, ma ciò che ne costituisce l'aspetto davvero innovativo e artisticamente più fecondo è la calcolata immersione del materiale fiabesco sia nel vivace contenitore linguistico del dialetto napoletano secentesco, sia in quello smisurato e ribollente della retorica barocca, entrambi congeniali all'autore per le sue continue, iperboliche enumerazioni, per le esuberanti descrizioni di bruttezze o di bellezze inarrivabili, per le spettacolari metafore, comprese quelle numerosissime legate al corpo in tutte le sue manifestazioni – dal sesso all'evacuazione alla fame – che tolgono ogni dubbio su una dichiarata destinazione del testo ai "peccerille". *Lo Cunto de li Cunti* è invece opera destinata ad un pubblico adulto, in particolare a quello delle piccole corti napoletane dove le fiabe, accompagnate da giochi, canzoni, balli e altri passatempi, venivano recitate o lette o in parte reinventate ad alta voce durante l'intrattenimento rituale del dopopranzo. Un'opera plurima, dunque, dal forte potenziale performativo, un modello generatore di altri racconti, un testo «programmaticamente aperto [...], disponibile all'esercizio di tutte le violazioni»¹².

Per la sua trasposizione filmica, il cui titolo *Il Racconto dei Racconti* ne costituisce, direbbe Genette, chiaro indizio contrattuale¹³ e ne esplicita la natura di testo derivato, Matteo Garrone – regista, sceneggiatore e produttore cinematografico pluripremiato dalla critica e dal pubblico per film quali *L'imbalsamatore* (2002), *Gomorra* (2008), *Reality* (2012), per citarne solo qualcuno da una lunga lista – seleziona tre fiabe dal serbatoio di Basile, *La Pulce* (I, 5), *La cerva fatata* (I, 9) e *La Vecchia scorticata* (I, 10) e prova ad assemblarle in un'opera che, pur articolandosi in tre episodi autonomi, presenta un'unità e una compattezza date non tanto dall'incrociarsi delle diverse trame, che rimangono appunto distinte, quanto dalla comune presenza, in tutte e tre le fiabe, del tema della metamorfosi – strutturale al genere fiabesco non solo come trasformazione che porta il protagonista al cambiamento finale di *status*, ma anche come materiale trasformazione dei corpi – e di quello del desiderio, declinato per lo più in desiderio di possesso. Naturalmente da questi due temi scaturiscono in ogni singola storia, caratterizzandola, altri sentimenti e tormenti quali la smania di giovinezza e di bellezza, l'invidia, il conflitto che segna il rapporto tra madri e figli o tra padri e figli, l'uccisione metaforica del padre, che potrebbero senz'altro sollecitare interessanti letture sociologiche o psicoanalitiche del film.

Protagonisti delle tre fiabe sono tre sovrani, tutti a loro modo vittime delle proprie voglie e ossessioni. La fiaba *La cerva fatata*, con cui la pellicola si apre, racconta del desiderio irrefrenabile di maternità della regina di Selvascura (di Lungapergola nel *Cunto*), interpretata da Salma Hayek, pronta a mangiare il cuore di un drago marino cotto da una vergine pur di restare incinta, come le ha consigliato di fare un vecchio stregone. I soli vapori di cottura di quel cuore portentoso – procuratole coraggiosamente dal re suo marito che perderà la vita nello scontro con il drago – finiscono per ingravidare anche la serva vergine scelta per cuocerlo, così da far nascere da due diverse madri due gemelli, Elias e Jonah, legati da un'amicizia che l'invidia e la crudeltà della regina non riusciranno a separare.

Nella *Vecchia scorticata*, il re di Roccaforte (l'attore Vincent Cassel) è vittima di uno smodato desiderio carnale nei confronti di una vecchia, putrida e grinzosa serva di corte, Dora, che senza mai mostrarsi l'ha incantato con la sua voce angelica e che, con l'aiuto della sorella Imma, riesce con qualche artigianale e del tutto inutile accorgimento estetico a intrufolarsi fra le sue lenzuola per poi essere brutalmente respinta. L'intervento di una fata pietosa trasforma Dora in una splendida fanciulla che il re finirà per sposare, ma la cui bellezza scatena nella vecchia sorella lo stesso desiderio di ringiovanimento, perseguito dalla donna senza alcun aiutante magico ma con il ricorso ad un barbiere da cui si farà scorticare viva, trovando così la morte anziché la gioventù.

Il desiderio ossessivo del re di Altomonte, protagonista della fiaba *La pulce*, è invece quello di rimpiazzare l'egoistico amore per la sua unica figlia Viola, che sta diventando adulta e non desidera altro che accasarsi, con l'attaccamento morboso a una pulce che un giorno gli si posa sulla mano. Catturato l'animale, il re inizia a nutrirlo e a farlo crescere a dismisura, riversando sull'enorme insetto le attenzioni e le cure che spetterebbero a sua figlia. Morta la pulce per sopraggiunti limiti di peso e di età, il re la fa scorticare e ne mette al bando la pelle, decidendo di dare in sposa la figlia a chi indovinerà a quale animale quella pelle appartiene. Sarà un orco ad aggiudicarsi in moglie la povera Viola e toccherà a lei ucciderlo, consegnarne la testa al padre pentito e riprendersi il regno come nuova regina.

Il regista prova a sostituire alla cornice basiliana una sua inedita e personale cornice solo in parte dipendente, dal punto di vista narrativo, dalle storie che contiene: il film si apre con il funerale del re di Selvascura, morto nel tentativo di strappare il cuore al drago marino, a cui partecipano anche i sovrani protagonisti delle altre due fiabe, e si chiude circolarmente con l'incoronazione di Viola, nuova regina di Altomonte, alla cui cerimonia si ritrovano di nuovo tutti i regnanti e i personaggi delle altre storie. La morte di un regno in apertura del film, dunque, e la nascita di un nuovo regno in chiusura, con l'immagine finale di un funambolo sospeso nel vuoto che ricorda allo spettatore, come aveva preannunciato il negromante all'inizio, che «la nascita è sempre macchiata dalla

morte e ogni nuova vita richiede la perdita di una vita», e che sembra richiamare il sottile filo tematico che serve all'esperto acrobata Garrone per mantenere in equilibrio e in tensione le tre storie.

Non interessa qui tuttavia, lo si anticipava nelle premesse, andare alla ricerca di cosa c'è e cosa manca nel film rispetto all'ipotesto basiliano. Forse è invece più interessante provare a individuare alcune soluzioni "traduttive" e linee interpretative perseguite da Garrone con il suo fantasy marcatamente italiano nei confronti delle fiabe basiliane, e soffermarsi almeno su uno dei molteplici livelli dell'opera di partenza che il regista sottopone a trattamento cinematografico. Fra questi, un'attenzione particolare merita la spinosa "questione della lingua" del *Cunto de li Cunti*, la cui forza sta nell'esagerazione, nell'eccesso, nell'iperbole, nell'ebbrezza barocca per le enumerazioni che si trasformano in veri e propri scioglilingua, nell'esuberanza di una scrittura smisurata e per di più dialettale, la cui ridondanza sintattica e lessicale richiede a chiunque si cimenti in traduzioni, riscritture o adattamenti di questo testo di prendere delle decisioni e operare delle scelte traduttive. Il regista è ovviamente colui che, per statuto, lavora sulla metamorfosi delle parole in immagini, siano esse sceneggiature o copioni o riscritture di opere letterarie, come nel nostro caso. E tuttavia qui la strategia interpretativa di Garrone è molto più marcata di una semplice traduzione visiva del testo e la sua scelta poetica sembra muoversi in direzione diametralmente opposta a quella di Basile: il regista sembra cioè aver deciso, nel passaggio dall'originario dialetto napoletano all'inglese in cui il film è stato girato, non solo di contenere la sovrabbondanza della lingua basiliana, semplificandone energicamente la portata lessicale e sintattica, ma di lavorare persino per sottrazione, riducendo al minimo la componente verbale del film e l'ingombro del linguaggio per lasciare invece ampio spazio alle immagini, che si caricano di autonoma e spiazzante potenza diegetica, oltre che icastica. Basti solo pensare, per limitarci a un unico esempio, che la prima cosa che il primo re apparso sullo schermo deve fare è morire nello scontro con il drago per rubargli il cuore, e lo fa in una scena completamente silenziosa di cinque lunghissimi minuti, durante la quale le immagini inquiete, insieme alla loro pista sonora, raccontano, con l'intenzionale e sorvegliata lentezza del tempo fiabesco, la vestizione del re, la caccia e la lotta con il drago, l'uccisione del mostro e l'estrazione del suo enorme cuore ancora pulsante, la morte del sovrano e l'arrivo della regina che si porta via il cuore.

Garrone, che è regista ma anche pittore, sembra rimettere qui in gioco l'antica disputa fra le arti sorelle, la parola e l'immagine, riapre la questione del rapporto fra ciò che è dicibile e ciò che può essere solo oggetto dello sguardo, e la risolve in modo coraggioso, spiazzante, creativo: non rincorrendo soluzioni cinematografiche facili e prevedibili, inventandosi per esempio un modo letterario di narrazione per immagini, come forse ci si sarebbe aspettati per un testo brulicante di parole come il *Cunto*, ma insistendo sul potenziale visivo, sulla

visionarietà delle fiabe, e operandone una radicale figurativizzazione, di estrema efficacia narrativa e retorica. Garrone abdica intenzionalmente agli eccessi della lingua, come anche alle convenzioni, ai ritmi incalzanti e alla perfezione digitale del fantasy di matrice statunitense per riconciliarci con il tempo lento e ciclico delle fiabe, per restituirci composizioni cromatiche filtrate dalla pittoricità plastica della sua arte registica, e luoghi reali che sembrano immaginari come le gole dell'Alcantara e il Castello di Donnafugata in Sicilia, il Bosco del Sasseto e le Cave di Sovana nel Lazio, il Castello di Roccascalegna a Chieti, il Castel del Monte ad Andria, magnificamente catturati dalla fotografia di Peter Suschitzky. Nell'intreccio fra verbale e visuale, la *pictura* sembra dunque avere la meglio sulla *poësis*, e di fatto le immagini che Garrone ci regala attraverso l'uso sapiente dei colori e la sua personale lavorazione pittorica della materia sono veri e propri quadri, a partire dalla tela vuota in apertura del film che diventa strada e si popola dei primi personaggi, nei quali è evidente l'influenza almeno del Goya dei *Capricci* o di Vermeer (lampante nell'inquadratura della giovane serva vergine che dovrà cuocere il cuore del drago).

Nella sua matrice pittorica ogni singolo fotogramma svolge dunque funzione diegetica più del linguaggio stesso, e la stessa valenza è assunta dalla colonna sonora del film (di Alexandre Desplat), vera e propria colonna portante, che insieme alle immagini concorre a raccontare le trasformazioni narrative in corso e a rendere espliciti i rapporti tra i personaggi¹⁴.

Altrettanto sollecitanti sono le specifiche strategie adottate dal regista nella scelta della lingua dei suoi protagonisti, seppure il parlato, come si è detto, sia presente in misura minore rispetto alla preponderanza delle immagini, capaci da sole di creare relazioni tra i personaggi e di agire come principio organizzatore delle storie. La visione della pellicola in lingua originale evidenzia che la soluzione traduttiva adottata da Garrone va nella direzione di un singolare sincretismo linguistico. Il film, nel parlato, si colora della mescolanza e della pluralità di accenti di un inglese fortemente contaminato dalla provenienza geografica degli attori, senza che alcun tentativo di omogeneizzazione linguistica sia perseguito dal regista. E così per esempio, Salma Hayek, attrice messicana nei panni della regina di Selvascura, si esprime in un inglese dalla forte cadenza ispanica, mentre suo marito, l'attore di Chicago John C. Reilly, parla un inglese americano, e il giovane principe Elias (Christian Lees) replica alla madre con il suo perfetto inglese britannico; l'attore Vincent Cassel, voglioso re di Roccaforte, recita invece in un inglese dall'accento francese, sua lingua d'origine; un accento straniente si riscontra anche nella recitazione inglese dell'attore italiano Franco Pistoni, interprete del negromante, mentre perfettamente britannico è l'accento del re di Altomonte (Toby Jones) e di sua figlia Viola.

Tale briosa polifonia linguistica, garantita appunto dalla compresenza di diverse varietà dell'inglese, è funzionale non solo ad una caratterizzazione lin-

guistica dei personaggi ma anche, insieme alle immagini e alla musica di cui si è detto, ad una più mirata definizione dei loro ruoli: basti pensare, per fermarci ai due esempi più evidenti, che la regina di Selvascura, madre di Elias generata da un drago, con il suo accento latino è nel film la straniera, colei che ha partorito contro natura, autentica incarnazione del male, così come la lascivia del re di Roccaforte è già tutta nel suo inglese impregnato del francese dell'attore Vincent Cassel. Si tratta di un geniale impasto linguistico che da una parte restituisce lo spessore comico, la felicità ritmica e quella stessa stranezza stilistica e alto gradiente di contaminazione che caratterizzano la scrittura e la lingua di Basile, e dall'altra testimonia di fatto una rigorosa ricerca formale da parte di Garrone e una sua attenzione ben calcolata anche nei confronti del livello stilistico del testo di partenza.

La stessa felicità del ritmo basiliano non si trova, tuttavia, nel doppiaggio italiano del film: la commistione linguistica che contribuisce ad assicurare alla pellicola originale anche un sottofondo comico di cui le trame sono quasi del tutto prive è rimpiazzata, nella versione doppiata, da un italiano di plastica, limpido, cristallino, senza alcuna declinazione di accenti, con conseguente alterazione degli effetti di senso e perdita di efficacia delle strategie retoriche e narrative. Si tratta di un doppiaggio di tipo «correttivo»¹⁵, di un'operazione di manipolazione e normalizzazione linguistica che, ci sentiamo di dire, non fa bene a questo potente, immaginifico, polifonico film, come crediamo non faccia bene alle fiabe spregiudicate, vertiginose, musicalissime che l'hanno ispirato.

E tuttavia, lo si diceva all'inizio di queste pagine con Lefevere, cessare di riscrivere un autore significa condannarlo all'oblio, mentre ogni nuova riformulazione di un testo, ogni sua "rimediazione"¹⁶ in generi e codici differenti costituisce una feconda interferenza che permette a quel testo di continuare a muoversi e di restare in vita, rinnovandone anzi le aperture e moltiplicandone le potenzialità ermeneutiche. Meritoria, e senz'altro foriera di numerose altre riflessioni, ci appare dunque la trasposizione cinematografica di Matteo Garrone che, come il funambolo che chiude il suo film, si è fatto egli stesso funambolo-traduttore di un testo difficile come il *Cunto*, mantenendosi sapientemente in equilibrio non con una barra, ma con gli attrezzi più preziosi per un traduttore, ossia il rispetto e la cura per l'opera che ha deciso di trasportare in un altro spazio e in un altro tempo, e di cui ha saputo configurare inedite strategie retoriche e rappresentative.

Uno speciale patto di continuità sembra essersi stabilito fra il film di Garrone e le fiabe originarie di Basile, di cui il regista è riuscito a restituire, almeno nella versione originale in lingua inglese, la stessa coerenza ritmica della narrazione, la stessa energia, i colori, le tonalità. Ci piace concludere con le parole di Celati:

vendite, del pubblico. Se invece tu prendi una narrazione non come un oggetto determinato, ma come un evento – qualcosa che accade, come una ventosità che passa da una testa all'altra ... ecco ... se non prendi una narrazione come un oggetto ma come una ventosità che ti investe, come un flusso immaginativo, che porta emozioni e pensieri, allora non c'è dubbio che corrisponda a un moto espansivo di contentezza. E non viene fuori niente di buono se non c'è quella contentezza, che è la stessa degli incontri con sconosciuti dove ci si scambia pensieri e fantasie, o la stessa degli incontri amorosi segreti e fluidi¹⁷.

La trasposizione cinematografica del *Cunto de li Cunti* sembra davvero un'esperienza di "contentezza assoluta" per Matteo Garrone, quella stessa contentezza che, immaginiamo, ha segnato il suo incontro con Giambattista Basile, uomo di spettacolo come lui.

¹ A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. it. S. Campanini, Utet, Torino, 1998, p. 118.

² A. Lefevere, *On the Refraction of Texts*, in *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach. I: The Literary and Philosophical Debate*, a cura di M. Spariosu, Benjamins, Philadelphia-Amsterdam, 1984, p. 217.

³ A. Lefevere, *Refraction. Some Observations on the Occasion of Wole Soyinka's Opera Wonyosi*, in *Page to Stage. Theatre as Translation*, a cura di O. Zuber-Skerritt, Rodopi, Amsterdam, 1984, p. 91.

⁴ A. Lefevere, *On the Refraction of Texts*, cit., pp. 224-225, 232, 237.

⁵ Cfr. P. Cattrysse, *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*, in «Target», 4, 1, 1992, pp. 53-70; B. McFarlane, *Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford, 1996; S. Cardwell, *Adaptation revisited. Television and the classic novel*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2002; R. Carroll (a cura di), *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*, Continuum, London-New York, 2009; R. Stam, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, in *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, a cura di R. Stam, A. Raengo, Blackwell, Oxford, 2005.

⁶ N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Utet, Torino, 2003, p. 7.

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ Ivi, p. 7.

⁹ Ivi, p. 16.

¹⁰ Cfr. L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London, 2006, p. XIII (trad. it.: *Teoria degli adattamenti*, a cura di G.V. Distefano, Armando, Roma, 2011).

¹¹ Ivi, pp. 176 e 177.

¹² M. Rak, *Introduzione*, in G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, con testo napoletano e trad. a fronte, Garzanti, Milano, 1986, p. LXVIII.

¹³ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. R. Novità, Einaudi, Torino, 1997, p. 42.

¹⁴ N. Dusi, *Il cinema come traduzione*, cit., p. 124.

¹⁵ Ivi, p. 247.

¹⁶ J. David Bolter, Richard Rusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*, Guerini, Milano, 2002.

¹⁷ G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 110.

TRADURRE LA STORIA IN LETTERATURA E L'ORALITÀ IN SCRITTURA: UALALAPI DI UNGULANI BA KA KHOSA

*A estória não quer ser história.
A estória, em rigor, deve ser contra a História¹*

1. História vs estória

L'etimo greco-latino 'historia' possiede un doppio esito in lingua portoghese: il lemma 'história', con l'acca iniziale a denotare la sua origine di cultismo, e il lemma 'estória', appartenente a un registro maggiormente popolare. I dizionari che riportano la seconda forma la associano al significato di 'leggenda', 'racconto', 'ficção', «relato de fatos não comprovados (ou fictícios)»; l'Aurégio, uno dei più autorevoli dizionari brasiliani, addirittura afferma: «Recomenda-se apenas a grafia *história*, tanto no sentido de ciência histórica, quanto no de narrativa de ficção, conto popular, e demais aceções».

Nell'Africa lusofona però la parola *estória* ha assunto un valore particolare, soprattutto in contesto letterario, sostituendosi spesso alle espressioni 'conto', 'novela', 'narrativa de ficção', e caricandosi di una patina ideologica che la contrappone, questa volta positivamente, all'*história*. Le nuove letterature, capoverdiana, guineense, saotomense, angolana o mozambicana, a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, scrivono *estórias*, come (e in quanto) *estórias*, prima di loro, scriveva un grande innovatore del portoghese letterario, João Guimarães Rosa. Proprio sull'uso di questo lemma da parte del grande scrittore brasiliano, ha scritto Luciana Stegagno Picchio:

Si tratti della storiellina-apologo di due pagine di *Tutaméia* o del romanzo fiume *Grande Sertão*, Rosa dà sempre ai suoi racconti il nome di *estórias*: dove «estória», nella sua forma-accezione popolare, vale per «fantasiosa ricostruzione o invenzione di fatti» che la «história» vuole invece poggiati su documenti; ma può anche indicare una scelta stilistica (mascherata) di non impegno, un far letteratura di cose umili, indegne di essere trattate in regime di *história*, o anche farsi universale, idea, «aneddoto» (e come l'aneddoto, irripetibile, unicum), laddove l'*história* è invece costantemente riproposta «storica» di situazioni esterne².

Figure come l'angolano José Luandino Vieira o il mozambicano Mia Couto, per fare solo due tra i nomi più noti, scrivono *estórias* con un preciso intento politico. Questo perché l'*História*, quella con l'acca maiuscola, è stata una specifica prerogativa dei colonizzatori, che per secoli hanno controllato e manipolato la storia ufficiale secondo il loro punto di vista; e perché nell'*História* ufficiale

non sono mai entrati i personaggi che interessano al loro modo di intendere e fare la letteratura, né tantomeno sono entrate le loro vicende: quelle dei marginali, degli ignorati, degli abitanti dei *musseques*, le immense bidonville che orbitano attorno alle città maggiori.

L'*estória* è dunque l'*História* vista dal basso, quella che non è mai stata raccontata prima, quella che passa non attraverso i documenti scritti, ma attraverso il resoconto collettivo ed orale di un popolo; una storia che le nuove letterature africane hanno recuperato per farne l'oggetto centrale della narrazione.

2. La traduzione della storia

Questa contrapposizione tra *História* e *estória* ne presuppone un'altra più grande, che proviene dalla tradizionale concezione di 'Storia' che l'Europa ha formulato, la quale fa coincidere il suo inizio con l'apparizione delle prime fonti scritte. Questa equazione esclude dalla storia propriamente detta non solo interi periodi cronologici, ma anche vastissimi territori che non basano la trasmissione della conoscenza sulla scrittura, come avviene appunto in gran parte dell'Africa sub-sahariana. Paesi, popoli, culture che associano la tradizione all'oralità, che a sua volta si basa sul racconto e sulla memoria; una memoria che è dei singoli ma che si fa, attraverso le generazioni, racconto collettivo. In tale contesto, si annulla l'opposizione tra Storia (*História*) e narrazione (*ficção*), che è invece presupposto della concezione di tradizione europea.

Nel momento in cui un sistema basato sull'oralità si traduce in letteratura, deve farlo cercando di riprodurre le sue tecniche proprie, inscenando una pluralità di voci, letteralmente scrivendo l'oralità, ovvero varianti della lingua ufficiale che diano conto del parlato, cercando una mimesi, non pedissequa ma creativa, di una lingua africana attraverso la lingua del colonizzatore, oppure reinventando il modo in cui il colonizzato usa, o meglio si appropria, della lingua della classe dominante.

Non è un caso dunque che l'*estória* si accompagni sempre ad una profonda ricerca linguistica, compiuta già, ancora una volta, da João Guimarães Rosa e in seguito, primo nell'Africa lusofona in maniera così compiuta e innovativa, da José Luandino Vieira. Lo stesso Luandino ha raccontato, in una lucidissima intervista, l'individuazione della strada che avrebbe influenzato così tanti scrittori dopo di lui:

depois, quando já estava na cadeia e já tinha escrito *Luuanda*, o Doutor Eugénio Ferreira, responsável pela divulgação, pela defesa e pela apresentação da maior parte da literatura latino-americana em Angola naquela época, mandou para a cadeia [...] um livro que se chama *Sagarana*. [...] Era o *Sagarana* de João Guimarães Rosa, que eu li

uns meses mais tarde. E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam [...] os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana. Eu só não tinha ainda encontrado o caminho. Eu sabia qual não era o caminho, sabia [...] que o registo naturalista de uma linguagem era um processo, ma que não valia a pena esse processo porque, com certeza que um gravador fazia melhor que eu. Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utiliza: um homólogo desses personagens, dessa linguagem deles. Quero dizer: o que eu tinha que aprender do povo eram os mesmos processos com que ele constrói a sua linguagem, [...] utilizando os mesmos processos conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando as suas estruturas linguísticas são, por exemplo, quimbundas [...]³.

Il passaggio successivo di questo percorso si ha quando tale approccio narrativo, linguistico e tematico decide di non limitarsi a raccontare le altre storie al di sotto della Storia, ma pretende di raccontare, dal suo punto di vista, avvenimenti che fanno parte della Storia, ovvero quando decide di dare la propria versione della Storia. Nel momento in cui ciò avviene, siamo di fronte a una nuova sintesi, una rinnovata coincidenza tra *História* ed *estória*. Si tratta, letteralmente, di una traduzione dell'*História* in *estórias*, di una sostituzione, o contrapposizione, o affiancamento – in sintesi, di una dialettica – tra tradizione scritta e narrazione orale.

D'altronde, come ha suggerito África Vidal, la Storia stessa è traduzione:

Algunos mencionan explícitamente que escribir un texto historiográfico implica hacer una *traducción* de la realidad en función de las creencias e ideologías de quien hace la historia y de quien encarga su narración. [...]La historia única crea estereotipos, y el problema con los estereotipos, recuerda Adichie, no es que sean falsos sino que son incompletos. Que nos intenten convencer de que solo hay una historia nunca es casual: por eso es interesante que entendamos cada libro de historia que llega a nuestras manos como una *traducción* de lo que en realidad pasó⁴.

In questa chiave, è possibile leggere la storia ufficiale e la storia narrata attraverso la letteratura come due traduzioni dello stesso "testo". A differenza di una comune traduzione interlinguistica però, in questo caso il testo di partenza non è più direttamente accessibile, ma può essere ricostruito solo attraverso il confronto sinottico tra diverse versioni, come nel caso di un'edizione critica di un'opera il cui archetipo sia andato perduto. Si tratta di una dialettica non sempre riducibile o sintetizzabile, cui sottende una concezione della storia maggiormente complessa e meno univoca.

3. *Ualalapi*

Ualalapi, prima opera dello scrittore mozambicano Ungulani Ba Ka Khosa (pseudonimo di Francisco Esau Cossa, n. 1957), pubblicata per la prima volta nel 1987⁵, è il testo perfetto per esemplificare quanto detto finora, in quanto rappresenta in modo estremamente felice e chiaro l'idea della *estória* come versione alternativa, o traduzione, della *História*.

Il tema centrale dell'opera è l'ascesa e la caduta di Ngungunhane (o Gun-gunhana), ultimo re o imperatore, o meglio *hosi*⁶, del regno di Gaza, entità politica il cui territorio copriva la fascia costiera compresa tra il fiume Zambesi e l'attuale città di Maputo, per un totale di circa 90.000 km², buona parte dei territori centro-meridionale dell'attuale Mozambico.

Ngungunhane venne definitivamente sconfitto dai portoghesi nel 1895; al momento della sua sconfitta, fu inizialmente condotto a Lisbona, dove fu mostrato alle folle trasportato in una gabbia attraverso le vie della città, come simbolo dell'avvenuta pacificazione dei territori d'oltremare. Dopodiché venne esiliato nelle isole Azzorre dove, abbruttito dalla nostalgia e dall'alcol, morì nel 1906. Con l'indipendenza del Mozambico, avvenuta nel 1975, la sua figura fu rivalutata, e letta dalla nuova classe dirigente mozambicana come un simbolo della resistenza al colonizzatore. Ciò portò, nel 1983, all'avvio di un processo di traslazione della salma, che si concretizzò nel 1985, per i 10 anni dell'indipendenza, anno in cui, nell'impossibilità di identificare i resti di Ngungunhane, una monumentale cassa di legno di 225 chili, contenente una manciata di terra del cimitero azzorriano in cui era stato sepolto, venne portata in corteo di fronte alle folle festanti, e poi collocata nella Fortaleza da Nossa Senhora da Conceição a Maputo, a pochi passi dalla statua in bronzo di Mouzinho de Albuquerque, l'ufficiale di cavalleria portoghese che l'aveva sconfitto⁷.

Ngungunhane, denominato all'epoca il leone di Gaza, è una figura che è stata sottoposta, nel tempo, a diverse 'traduzioni'. Su di lui e sulla storia della sua sconfitta esiste un'ampia storiografia lusitana coeva, come anche monografie storiche attuali⁸, nonché romanzi portoghesi, come *Os leões não dormem esta noite* del giornalista e scrittore Guilherme de Melo⁹, che ne romanticizza ed epicizza l'immagine, sottolineandone la figura di grande uomo tradito dalla storia e dalla superiore forza degli eventi.

L'opera di Ungulani ha struttura e finalità ben diverse, su una linea di ricostruzione degli eventi che non va né nella direzione della demonizzazione della storiografia d'epoca, né della trasfigurazione, ideologica, simbolica o eroicizzante della fase post-indipendenza. Il libro è diviso in sei *estórias*, inserite nello stesso continuum ma indipendenti e parzialmente slegate, ognuna delle quali si propone di raccontare le vicende da diversi punti di vista e in cui ad una voce narrante principale si frappongono commenti di altri interlocutori; la cornice presenta, o suggerisce, la scena di una storia raccontata oralmente attorno ad

un fuoco, con diverse voci che intervengono chiedendo chiarimenti o spiegazioni, tipica situazione di narrazione e trasmissione di conoscenza nell'Africa sub-sahariana¹⁰.

Ogni *estória* è aperta da diverse epigrafi, che riportano stralci estratti da fonti storiografiche dell'epoca, ufficiali o meno, ma anche citazioni bibliche ed evangeliche (Giobbe, Apocalisse, Matteo). Oltre alle epigrafi, le diverse *estórias* sono inframezzate anche da sei ulteriori brevi testi, intitolati *Fragmentos do fim*, che presentano, in chiave narrativa o ancora una volta attraverso l'uso di documenti, la vicenda dal punto di vista portoghese. Fin da subito si pone, strutturalmente, una tensione dialettica tra citazione storiografica, depositaria sempre di una visione unicizzante, parziale e distorta dei fatti, e narrazione di carattere o derivazione orale, che contiene il punto di vista africano.

Una narrazione 'a salti', compiuta per frammenti, si oppone dunque al tentativo costante di ricostruire il continuum delle vicende storiche, di colmare le lacune, che l'opera storiografica spesso compie, seguendo una modalità perfettamente definita da una delle epigrafi dell'opera, firmata dalla scrittrice portoghese Agustina Bessa Luís: «A história e uma ficção controlada»¹¹. Attraverso le *estórias* di *Ualalapi* il lettore ha invece la possibilità di riempire le lacune autonomamente, di ricostruire gli eventi a suo modo, partendo da una molteplicità di testimonianze.

Va detto, a questo proposito, che Ngungunhane non deve essere considerato il protagonista della storia, bensì una sorta d'antagonista, contemporaneamente eroico e terribile, forte ma anche crudele, in particolare verso le popolazioni africane da lui assoggettate, per le quali rappresenta fondamentalmente un conquistatore e un tiranno. Come ha affermato lo stesso Ungulani: «Eu achei que partindo da tradição – a história é recente, nem tem cem anos – os dados poderiam ser apresentados de outro modo. Na versão popular, o Gun-gunhana é considerado um invasor das terras do Sul, como todos os zulus, e eu podia a partir daí chegar também aos familiares que o traíram»¹².

In effetti, le diverse narrazioni contenute nell'opera non riguardano sempre direttamente Ngungunhane, bensì girano attorno alla sua figura, spiegando come la sete di potere l'abbia portato a infrangere tutte le tradizionali regole di successione e governo, rompendo l'equilibrio precedente e causando la sua caduta e l'assoggettamento del suo popolo al dominio coloniale.

La prima *estória*, intitolata *Ualalapi* come l'intera opera, è narrata dal punto di vista dell'omonimo guerriero, fedele al dovere, al suo popolo e alla sua tradizione, costretto dalla sua stessa fedeltà a eseguire gli ordini del suo signore, Mundugazi, che vuole la morte del fratello, erede al trono, per assurgere al potere al suo posto; *Ualalapi* finirà per impazzire per il suo atto, mentre Mundugazi salirà al trono con il nome di Ngungunhane.

La seconda *estória* è intitolata *A morte de Mputa* e racconta la fine di un altro dei guerrieri fedeli a Ngungunhane, fatto uccidere perché accusato ingiusta-

mente di aver insultato la prima moglie dell'imperatore. La vicenda è raccontata dal punto di vista di Domia, figlia di Mputa, che cerca vendetta, ma trova solo violenza e morte.

La terza *estória* s'intitola *Damboia*, nome della zia di Ngungunhane che aveva spinto Ualalapi all'omicidio, favorendo l'ascesa al trono del nipote. Nel testo è narrata la sua morte per una misteriosa e terribile malattia, accompagnata da una serie di infausti prodigi che colpiscono la terra per tre mesi, tempo esatto della sua agonia. La storia è raccontata sia dal punto di vista della 'vulgata' che gira tra il popolo, sia da quello, più ravvicinato e diretto, che il narratore ha raccolto direttamente dalla testimonianza di una serva di Damboia.

La quarta *estória* s'intitola *O cerco ou fragmentos de um cerco* e racconta l'assedio dell'esercito di Ngungunhane alla fortificazione di Chirrimbe, dove si è asserragliato il re del popolo chope, nell'ambito di una campagna di conquista territoriale avvenuta nel 1889 e dovuta alla volontà dell'imperatore di spostare la sfera di influenza del suo impero verso sud¹³. L'assedio si conclude con una vasta e cruenta mattanza.

La quinta *estória*, intitolata *O diário de Manua*, racconta la vicenda di uno dei figli di Ngungunhane, che viene deportato dalla sua terra e condotto in Portogallo, dove assume la lingua, la religione e i comportamenti dei portoghesi, divenendo in tutto e per tutto un *assimilado*¹⁴ e rifiutando la propria cultura e la propria tradizione. In questo modo Manua maledice sé stesso, infrangendo i tabù della sua gente; ma la sua massima infrazione è individuale nell'uso del peggior e più pericoloso strumento dei bianchi, ovvero la scrittura, come testimonia il diario a cui fa riferimento il titolo dell'*estória*. Restituito alla sua terra, Manua è divenuto un alcolizzato alienato e privo di identità e cultura, disprezzato dal proprio popolo e dalla sua stessa famiglia, destinato ad una morte solitaria e ignorata nella propria stessa casa.

La sesta e ultima *estória* è intitolata *O último discurso de Ngungunhane* e racconta il momento in cui l'imperatore di Gaza, ormai sconfitto e catturato, viene imbarcato sul piroscampo che lo porterà in esilio in Portogallo; prima di partire, pronuncia, anzi grida, di fronte alla folla che assiste, un apocalittico discorso profetico. In questo racconto finale viene presentata la figura di un vecchio, seduto di fronte al fuoco, che chiosa le vicende di Ngungunhane raccontate da un suo interlocutore, il narratore dell'opera. Il vecchio afferma di aver appreso la vicenda del re direttamente da suo nonno; inoltre racconta che lo stesso nonno, una volta morto e sepolto, ha continuato a parlare per una settimana e mezzo, in una chiara rappresentazione simbolica del protrarsi dell'oralità al di là della morte e del suo fondamentale valore di memoria storica¹⁵.

Di contro, la parola scritta appare ancora una volta, nel discorso profetico di Ngungunhane, come il principale strumento usato dai colonizzatori per assoggettare il popolo africano, in contrasto con il valore vivo e creativo della parola enunciativa:

Estes homens da cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento de jibóia. Chamarão pessoa por pessoa, registrando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão. Os nomes que vêm dos vossos antepassados esquecidos morrerão por todo o sempre, porque dar-vos-ão os nomes que bem lhe aprouver, chamando-vos merda e vocês agradecendo. Exigir-vos-ão papéis até na retrete, como se não bastasse a palavra, a palavra que vem dos nossos antepassados, a palavra que impôs a ordem nestas terras sem ordem, a palavra que tirou crianças dos ventres das vossas mães e mulheres. O papel com rabiscos norteará a vossa vida e a vossa morte, filhos das trevas¹⁶.

E la trasfigurazione della scrittura in Legge, assoluta e inoppugnabile, da parte delle autorità coloniali, e in Scrittura, sacralizzata e indiscutibile, da parte degli uomini di Dio, porterà ulteriori flagelli, che avranno come conseguenza finale la cancellazione della storia del popolo di Gaza:

As doenças nunca vistas tocar-vos-ão a todos, e não darão ouvidos ao curandeiro porque haverá casas onde espetarão ferros pelo corpo; e haverá homens com vestes de mulher que percorrerão campos e aldeias, obrigando-vos a confessar males cometidos e não cometidos, convencendo-vos que os espíritos nada fazem, pois tudo o que existe na terra e nos céus está sob o comando do ser que ninguém conhece mas que acompanha os vossos passos e as vossas palavras e os vossos actos. A noite terá caído definitivamente nestas terras que mudarão de face com o vosso suor. (...) Fora das grades os vossos netos esquecer-se-ão da língua dos seus antepassados, insultarão os pais e envergonhar-se-ão das mães descalças e ocultarão as casas aos amigos. A nossa história e os nossos hábitos serão vituperados nas escolas sob o olhar atento dos homens com vestes de mulher que obrigarão as crianças a falar da minha morte e a chamarem-me criminoso e canibal. As crianças rir-se-ão desta vergonha que os velhos sem auditório tentarão redimir dando a versão que ninguém escutará¹⁷.

Il discorso profetico di Ngungunhane è dunque una prefigurazione dettagliata di ciò che il Mozambico, come molta parte dell'Africa, avrebbe (ha) subito. E in effetti, la profezia non è altro che la storia vista al contrario: pronunciata, e non scritta, prima che avvenga, e non dopo; eppure, in questo caso, estremamente chiara e profondamente fedele agli avvenimenti che sarebbero seguiti.

Il discorso finale di Ngungunhane rappresenta la metafora finale della traduzione della storia compiuta dall'opera di Ungulani Ba Ka Khosa, perché racconta, dettagliatamente, le vicende della sua terra (dalla fine del suo impero all'assoggettamento coloniale, alla rivalsa, alla guerra per l'indipendenza, all'indipendenza, alla guerra civile post-indipendenza) dal punto di vista, mai raccontato, del popolo mozambicano, sempre vittima e sempre assoggettato, sempre colpito e sempre senza colpa.

4. Conclusioni

La trasposizione, o se vogliamo, traduzione dell'oralità in scrittura è la cifra stilistica dell'intera opera, che usa una lingua densa, fatta a volte di strabordanti frasi-fiume, a volte di una sintassi breve e segmentata, ricca di prestiti dalle lingue bantu, di calchi di modi di dire locali; si tratta, secondo un'efficace definizione, di un discorso elaborato in lingua portoghese a partire da un sostrato linguistico bantu¹⁸. Sostrato di cui lo stesso Ungulani Ba Ka Khosa si fa traduttore, attraverso singole parole o locuzioni più vaste, permettendogli di trasparire attraverso un accorto ibridismo linguistico che media l'oralità attraverso la scrittura¹⁹. Come ha scritto Nataniel Ngomane:

O que me parece fundamental sublinhar é a pertinência das estratégias discursivas adoptadas por Ungulani Ba Ka Khosa na construção das suas obras, a sua preocupação em trazer para o espaço textual o 'modo-de-significar' das línguas bantu no que têm de valoroso e proveitoso para uma elaboração artístico-literária inovadora; a selecção que opera sobre termos específicos e expressões das línguas bantu, explorando, de mistura com os diversos processos de tradução, as suas potencialidades, incorporando, por essa via, a pluralidade de campos semânticos e imaginários próprios das sociedades e culturas bantu. É assim que esse autor estampa, pela projecção do princípio de representatividade, a autenticidade e originalidade das suas narrativas, amplificando as funções dos empréstimos para além do preenchimento de vazios de língua, colocando esses termos emprestados das línguas bantu na privilegiada posição de núcleos de desdobramento e expansão de sentidos²⁰.

In tale processo ha un ruolo fondamentale il ricorso alla forma narrativa breve, come ha affermato lo stesso autore in un'intervista:

Se os contos serão uma forma mais africana do que o romance? Eu gosto do conto. O meu pai mandava-nos muitas vezes para casa da minha avó. E tudo o que a gente ouvia contar era o conto. Eu acho que, diferentemente do romance, o conto não desperdiça palavras: tem que ser uma coisa curta, incisiva e mais directa. O romance exige outro tipo de técnicas. E eu, não é que não goste do romance, mas acho que há muita palavra desnecessária, e eu gosto da economia do conto. No caso concreto africano, em que a base é a oralidade, a oralidade transposta para um conto. Eu acho que dá um maior ritmo, que pode quebrar se transposta para um romance. Ultimamente estou a tentar reflectir uma realidade. Se for a ver o meu último conto, «A Praga», se for a ver este aqui que tem frases muito curtas, vê que estou a tentar reflectir isso, isto é, pegar na oralidade e transpô-la um pouco para escrita, dar-lhe um certo ritmo. Porque eu acho que ela é fundamental. Eu tento pegar na oralidade mas falar na realidade do país. Eu gosto, quando acabo, de ler um conto, para ver se está bem, de o ler alto e sentir se falho aqui, se falho ali. Aí é que eu sinto se o ritmo não falha²¹.

In conclusione, Ungulani Ba Ka Khosa traduce, con *Ualalapi*, non solo il contenuto della Storia, ma anche la sua forma, attraverso il rifiuto di qualsiasi volontà di ricostruzione univoca del passato. Nel testo troviamo esattamente quel tentativo di sintesi tra *História* e *estória*, tra una visione "dall'alto" e una ri-configurazione "dal basso" della Storia di cui si parlava all'inizio.

L'opera non prevede una morale o un'ideologia univoche, una visione epica o epicizzante dei personaggi e delle vicende²² o una qualsiasi volontà consolatoria, né tantomeno una sintesi, un significato ultimo e unico, un'interpretazione univoca e totalizzante. Contiene invece una denuncia, relativa a una delle attività più frequenti dell'essere umano, ovvero l'uso estremo e autodistruttivo della violenza, dell'annichilimento, della sopraffazione; attività che spesso è il principale tema della Storia, seppure edulcorata attraverso una visione asettica, meccanica, "oggettiva". A tale denuncia si affianca, integrandola, una chiara volontà di dimostrare che la Storia può essere tradotta, attraverso la letteratura, in una forma capace di aggiungere voce e significato al passato, liberandolo dalla gabbia mitizzante del potere e rileggendo in maniera critica e maggiormente consapevole il presente.

¹ J. Guimarães Rosa, *Aletria e Hermenêutica*, in *Tutaméia: terceiras histórias*, J. Olympio, Rio de Janeiro, 1967, p. 3.

² L. Stegagno Picchio, *La letteratura brasiliana*, Sansoni/Accademia, Firenze/Milano, 1972, p. 607.

³ M. Laban, *Encontros com Luandino Vieira*, em *Luanda*, in *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, Edições 70, Lisboa, 1980, pp. 27-28. Paulina Chiziane, scrittrice mozambicana che, a differenza di Luandino (ma anche di Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa e diversi altri scrittori africani lusofoni) non è madre-lingua portoghese, bensì chope, ha espresso una posizione diversa, ma alquanto interessante, in quanto mette esplicitamente in gioco il concetto di traduzione: «Posso dizer que a oralidade é o elo mais forte da minha escrita. Para mim a oralidade dá mais dinâmica à palavra. Não gosto da palavra escrita que não se pode 'ouvir'. Para mim essa história de ser bilingue, ou trilingue, ter uma cultura africana e escrever numa língua europeia é um grande dilema. Porque, muitas das ideias, que eu tenho, as ideias mais belas e mais profundas, tenho-as na língua em que as coisas me foram contadas ou em que certas acções foram realizadas, tratando-se de factos reais. Os momentos mais sagrados da minha vida ou da vida de qualquer outro indivíduo só podem ser expressos na língua que aprendemos desde o primeiro momento. Para os meus filhos será talvez o português. Mas para mim? Nem uma expressão de amor, nem uma expressão de amargura, nada que se pareça, não pode ser em português. Eu

não quero escrever em português, não estou interessada em ser uma escritora de língua portuguesa, estou interessada em ser uma escritora africana de expressão portuguesa. Ao querer ser uma escritora africana de expressão portuguesa eu tenho esses problemas, porque não consigo traduzir directamente as coisas como elas são para uma outra língua sem ser a minha. Tenho que recriar a língua, e neste processo de recriação muitos valores se perdem. Ma o que é que eu posso fazer?» (intervista pubblicata in P. Chabal, *Vozes moçambicanas. Literatura e nacionalidade*, Vega, Lisboa, 1994, pp. 292-301: 300).

⁴ Á. Vidal, *La História como traducción (1)*, in «El Trujamán», 16/092014, http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/septiembre_14/16092014.htm; ringrazio Francesco Fava per avermi segnalato l'articolo.

⁵ Qui si utilizza, come riferimento, la seconda edizione portoghese: U. Ba Ka Khosa, *Ualalapi*, Caminho, Lisboa, 19982.

⁶ Anche nella denominazione del ruolo regale di Ngungunhane si cela un problema linguistico e traduttivo, come chiarisce l'autore già nella nota d'apertura all'opera: «É verdade irrefutável que Ngungunhane foi imperador das terras de Gaza na fase última do império. É também verdade que um dos prazeres que cultivou em vida foi a incerteza dos limites reais das terras a seu mando. O que se duvida é o facto de Ngungunhane, um dia antes da morte, ter chegado à triste conclusão de que as línguas do seu império não criaram, ao longo da existência do império, a palavra imperador. Há quem diga que esta lacuna

foi fatal para a sua vida, debilitada pelos longos anos de exílio. Saltará a vista do leitor, ao longo da(s) história(s), a utilização propositada e anárquica das palavras imperador, rei e hosi – nomeação em língua tsonga da palavra rei».

⁷ Sulla vicenda cfr. M. da Conceição Vilhena, *Gungunhana. Grandeza e decadência de um império africano*, Colibri, Lisboa, 1999, pp. 299-302.

⁸ Sulla sua figura e il suo regno, cfr. M. da Conceição Vilhena, *Gungunhana no seu reino*, Colibri, Lisboa, 1996; Ead., *Gungunhana. Grandeza e decadência de um império africano*, cit.; R. Pélissier, *História de Moçambique: formação e oposição 1854-1918*, Estampa, Lisboa, 2000, vol. II, pp. 233-250 e 276-311; M. Newitt, *A History of Mozambique*, Hurst & Company, London, 20093, pp. 349-352 e 374-378.

⁹ G. de Melo, *Os leões não dormem esta noite*, Notícias, Lisboa, 2002.

¹⁰ Sui rapporti tra oralità e scrittura nell'ambito letterario africano, cfr. A. Mafalda Leite, *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*, Colibri, Lisboa, 1998.

¹¹ A. Bessa Luis, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Guimarães, Lisboa, 1983, p. 207.

¹² Intervista inserita in I. Rocha, *Ungulani Ba Ka Khosa, «salteador» da arca perdida*, in «Jornal de Letras, Artes e Ideias», 466 (11/6/1991), pp. 5-6.

¹³ Cfr. R. Pélissier, *História de Moçambique*, cit., pp. 238-239.

¹⁴ Nel 1930 veniva emanato in Portogallo l'*Acto Colonial*, legge che sanciva l'indisso-lubilità delle colonie africane dalla 'madrepatria' portoghese, e sottolineava la missione storica del Portogallo di possedere e colonizzare i territori d'Oltremare; alcuni articoli erano dedicati ai diritti e ai doveri degli *indígenas*, quali la possibilità di obbligarli a lavori forzati in opere pubbliche come pena per l'evasione fiscale, oppure il rispetto teorico dei loro usi e costumi, quando questi non contrastassero però con «i principi e la morale dell'umanità». Nei confronti degli indigeni l'imperativo fondamentale divenne quello della cosiddetta *assimilação*, ovvero della completa cancellazione della loro individualità culturale a favore di una completa 'lusitanizzazione': la legislazione prevedeva che gli *assimilados* potessero usufruire di tutti i diritti degli altri cittadini portoghesi della Metropoli, ma in verità spesso ciò significava assumerne principalmente i doveri (primi fra tutti quelli fiscali, la cui inadempienza portava spesso come pena lunghi periodi di lavoro obbligato, il cosiddetto *contrato*).

¹⁵ U. Ba Ka Khosa, *Ualalapi*, cit., p. 117: «Morreu a dormir, sonhando alto. De manhã, ao entrar na sua cubata, vi-o deitado ao comprido, olhando o tecto. Falava. A voz tocava-me profundamente. Durante horas seguidas ouvi-o falar. Quis acordá-lo, pois já era tarde. Ao tocá-lo notei que o corpo estava frio. Há muito que tinha morrido. Tiveram que o enterrar imediatamente para que os vizinhos não nos chamassem feiticeiros. E o nosso espanto foi ouvir a voz saindo da cova, uma voz como que vinda de escarpas abissais. O meu pai teve que sentar-se sobre a sepultura e acompanhar, movimentando

a boca, a voz do defunto. Os vizinhos e outros familiares distantes sentiram pena do meu pai, pois pensaram que estivesse louco. Noite e dia, durante uma semana e meia, o meu pai abria e fechava a boca».

¹⁶ Ivi, p. 118.

¹⁷ Ivi, pp. 119-121.

¹⁸ P. Gonçalves, *Português de Moçambique: uma variedade em formação*, Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, 1996, pp. 22-23.

¹⁹ Sul questo aspetto, è interessante riportare quanto affermato da Ungulani riguardo alla sua educazione linguistica: «Em termos de literatura eu comecei a ler para escrever. A minha língua-mãe é o português. O meu pai é aqui de Gaza, é changana, a minha mãe é sena, e os dois eram assimilados, então a língua que eu aprendi logo foi o português. Aprendi a língua aqui do Sul aos 12 anos», intervista contenuta in P. Chabal, *Vozes moçambicanas*, cit., pp. 309-315 (la citazione è a p. 309).

²⁰ N. Ngomane, *Do empréstimo à bantucização do Português em Ungulani Ba Ka Khosa*, in *Como fazer ciências sociais e humanas em África. Questões epistemológicas, metodológicas, teóricas e políticas*, org. de T. Cruz e Silva, J.P. Borges Coelho, A. Neves de Souto, CODESRIA, Dakar, 2012, pp. 247-260 (la citazione riportata è a p. 259).

²¹ Ivi, pp. 312-313.

²² Semmai, nell'opera è presente una sorta di 'epica al negativo' in cui la virtù dei pochi, rari eroi è annichilita nel momento stesso in cui si produce; cfr. S. Celani, *Um percurso africano: a identidade através da história*, in *Identidade e literatura*, org. J.L. Jobim e S. Peloso, Casa Doze/UERJ/Università di Roma "La Sapienza", Rio de Janeiro-Roma, 2006, pp. 297-307 (in part. le pp. 304-306), e A. Mafalda Leite, *A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: Ualalapi de Ungulani Ba Ka Khosa*, in «Discursos», 9 (1995), pp. 53-69.

II

LE LINGUE DI BABELE

TRADURRE LO ZIBALDONE

Leopardi was himself a practiced translator and in line with the *Zibaldone*'s constant attention to language, or rather languages, he includes the word 'translation' in his index and lists 27 entries that deal with the subject: one of the first immediately positions translation within the force field – one of the book's dominant themes – that sets a detached, manipulative intellect in conflict with emotion and spontaneity:

E certo ogni bellezza principale nelle arti e nello scrivere deriva dalla natura e non dall'affettazione o ricerca. Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, opera che dev'esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente l'anima e lo spirito e l'ingegno del traduttore. Massime quando il principale o uno de' principali pregi dell'originale consiste appunto nell'inaffettato, naturale e spontaneo, laddove il traduttore per natura sua non può essere spontaneo.

13 novembre 1820 (Z 320)

Certainly one of the first problems the translator faces in the *Zibaldone* is that the voice is uninhibited and spontaneous to the point of impatience, piling up clauses one on top of another in Leopardi's habitual sense of scandal at the distance between reality and received wisdom. Some sentences are monstrously long and bizarrely assembled, shifting from formal rhetorical structures to the most flexible use of apposition, juxtaposition, inference, and implication, the whole being liberally peppered with abbreviations, foreign terms, and etc.s. It is also an eccentric voice, if only because in the early nineteenth century 'proper' Italian was spoken and written by fewer than 5% of Italians, and of course Leopardi's Italian had been overwhelmingly learned from books, mainly old books, largely foreign books, his range of personal acquaintance, at least in the early and most prolific years of the diary, being drastically limited to his family's circle of friends in the fairly remote and backward town of Recanati. Most of all, though, this is a voice under strain, working at the limit of the writer's youthful mental powers as he seeks to turn intuition and reflection into a history of the human psyche, often using his own shorthand terms and constantly latching onto any syntax that comes his way, old or new, to keep the argument moving forward. In general, reading this prose, it is almost impossible, even for the native speaker, let alone the English translator, to separate

out what is the standard language of the time, what deliberately archaic, what idiosyncratic, and so on.

In addition to this personal, urgent spoken flavor – something absolutely essential for both our enjoyment and understanding of the author's ideas – there is nevertheless the fact that the *Zibaldone* is also a scientific text, an immense work of anthropology, psychology and philosophy, in which accurate and consistent use of terminology is of the essence. Here matters are made more problematic by the fact that over the years Leopardi himself alters the sense he gives to some key words as his understanding of his subject deepens; *amor proprio*, for example (self-love or self-regard) which at the beginning of the work is more or less synonymous with *egoismo* (egoism, selfishness, self-centeredness) is gradually but in the end emphatically distinguished from it, self-regard now being seen positively as an essential precondition of any kind of project or enthusiasm, while *egoismo* becomes the automatic, crass, unthinking and selfish protection of one's own interests and safety, a quality more associated with fear and retreat than with hope and openness.

Meantime a word like "illusion" which at the beginning of the book might seem to have the meaning that we would normally attribute to it, of something incorrect and ingenuous, a false projection, an error to be put aside as soon as possible, soon takes on its more characteristic 'Leopardian' sense of 'that sort of belief or enthusiasm or hope' that allows us to act as if life had some meaning and purpose: hence love between man and woman is an 'illusion'; likewise Christianity, religion, beliefs of all kinds, patriotism, and friendship. In general an illusion, for Leopardi, is something worth cultivating and sustaining, a spring for positive action, even if this means deliberately fooling oneself and being less lucid than one might be. Indeed to understand Leopardi's use of the word 'illusion' and its changing validity in different periods of the human psyche's development is to understand his sense of the pathos of the modern human condition, on the one hand bent on applying reason to destroy illusion, and on the other in desperate need of some principle to give it a sense of purpose; except that in a meaningless world any such principle could only be, as Leopardi sees it, an 'illusion'.

Yet if, as translator, one should decide to be guided above all by the criterion of accuracy, by a search for the absolute, academic, scientific equivalent of all the terms used, as if the only thing that mattered were the semantics of the debate, Leopardi himself warns of the dangers.

...l'esattezza [nella traduzione] non importa la fedeltà ec. ed un'altra lingua perde il suo carattere e muore nella vostra, quando la vostra nel riceverla, perde il carattere suo proprio, benché non violi le sue regole gramaticali.

19 ottobre, 1821 (Z 1949)

Hence style and voice, and likewise the play between individual voice and common language are both crucial to Leopardi.

La perfezion della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto, non sia p.e. greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile, questo è ciò che non in tutte le lingue è possibile. In francese è impossibile, tanto il tradurre in modo che p.e. un autore italiano resti italiano in francese, quanto in modo che Egli sia tale in francese qual è in italiano. In tedesco è facile il tradurre in modo che l'autore sia greco, latino italiano francese in tedesco, ma non in modo ch'egli sia tale in tedesco qual è nella sua lingua. Egli non può esser mai tale nella lingua della traduzione, s'egli resta greco, francese ec. Ed allora la traduzione per esatta che sia, non è traduzione, perché l'autore non è quello, cioè non pare p.e. ai tedeschi quale né più né meno parve ai greci, o pare ai francesi, e non produce di gran lunga nei lettori tedeschi quel medesimo effetto che produce l'originale nei lettori francesi ec.

21 novembre 1821 (Z 2135)

So, the translator approaching the *Zibaldone* finds himself obliged to be semantically precise, otherwise the subtlety of the debate Leopardi is engaged in will be lost, but attentive too to the shifting meaning of the terms as the diary progresses; at the same time he is encouraged to reproduce, mimic, or 'affect' (to use Leopardi's word), the vitality and excitement of the text, which is itself an enactment of the tension between intellect and emotion, a tension that forms such a large part of the book's subject matter, and finally he must try to do all this in such a way that Leopardi's voice has the same sound to an English ear as it does to an Italian.

This last injunction simply cannot be respected. Leopardi's idiosyncratic use of language will always have a very special flavor to Italians, coming as it does just before the country's unification and the systematic linguistic standardization that was gradually imposed in the second half of the 19th century. All Italian schoolchildren study a little Leopardi and for all of them that voice is absolutely individual and memorable, in part for the particular way it orders the words in the sentence and then again for its creation of a curiously intimate atmosphere of archaism, something achieved, curiously enough, without actually referring back, whether lexically or syntactically, to any previous use of the Italian language that ever was. A translator can hint at these idiosyncrasies and curiosities, but he or she simply cannot reproduce the full effect of this highly individual author on his fellow native speakers.

At the practical level, paragraph by paragraph one is looking at questions like, Do I keep the page-long sentences as they are, or do I break them up? Do I make the book more immediately comprehensible for English readers than it is for present-day Italians (for whom footnotes giving a modern Italian para-

phrase are sometimes necessary) ideally aligning the reading experience with that of the original text's contemporary readers (though actually there were no contemporary readers since the *Zibaldone* was not published until long after Leopardi's death)? Above all, do I allow all the writer's Latinisms – most but not all entirely standard in Italian – to come through in the English, using words of Latin origin, something that would inevitably give the prose a more formal, austere feel, or do I go for Anglo-Saxon monosyllables and phrasal verbs to get across the work's curiously excited intimacy?

Here, for example, is a brief and by Leopardi's standards very simple entry on hope and suicide.

La speranza non abbandona mai l'uomo in quanto alla natura. Bensì in quanto alla ragione. Perciò parlano stoltamente quelli che dicono (gli autori della *Morale universelle* t.3.) che il suicidio non possa seguire senza una specie di pazzia, essendo impossibile senza questa il rinunziare alla speranza ec. Anzi tolti i sentimenti religiosi, è una felice e naturale, ma vera e continua pazzia, il seguitar sempre a sperare, e a vivere, ed è contrarissimo alla ragione, la quale ci mostra troppo chiaro che non v'è speranza nessuna per noi.

23 luglio 1820 (Z 183)

Was I to write?

Hope never abandons man in relation to his nature, but in relation to his reason. So people (the authors of *La morale universelle*, vol. 3) are stupid when they say suicide can't be committed without a kind of madness, it being impossible to renounce all hope without it. Actually, having set aside religious sentiments, always to go on hoping is a felicitous and natural, though true and continuous, madness and totally contrary to reason which shows too clearly that there is no hope for any of us.

Or alternatively:

Men never lose hope in response to nature, but in response to reason. So people (the authors of the *Morale universelle*, vol. 3) who say no-one can kill themselves without first sinking into madness, since in your right mind you never lose hope, have got it all wrong. Actually, leaving religious belief out of the equation, our going on hoping and living is a happy, natural, but also real and constant madness, and something quite contrary to reason which all too clearly shows that there is no hope for any of us.

Or some mixture of the two? The fact is that while I find it hard to imagine anyone translating Dante's famous *Lasciate ogni speranza...* any other way than "Abandon all hope" (curiously introducing this rather heavy verb 'abandon' where in the Italian we have a simple *lasciare*, to leave), here I just can't imag-

ine any reason for not reorganizing *La speranza non abbandona mai l'uomo*, into 'Man never loses hope'. This because when, after thirty-three years in Italy, I read Leopardi today, he seems, despite the almost two hundred years that separate us, to be speaking urgently and informally, albeit with his bookish background and an elegance that has become second nature.

All of these questions relating to approach and style, many of them typical of any translation project, but some of them absolutely specific to Leopardi and the *Zibaldone*, were, in the case of this particular translation, unexpectedly complicated by the fact that just as I got down to work a team of seven translators and two specialist editors based in Birmingham, England, published the first unabridged and fully annotated English edition of the *Zibaldone*, a simply enormous task. So now there was the further question of whether I should look at their version before starting mine, after finishing, or not at all.

Well, it only makes sense after finishing a difficult translation to check another version of the same text if there is one; there is no point in publishing something with straightforward semantic errors if these can be avoided by looking at someone else's efforts. On the other hand there would equally be no point in my producing a translation that was merely an echo of theirs.

In the event I decided to look at the Translator's Note in the new edition and a few parts of the translation that did not correspond to the extracts I was translating, just to get a sense of how they had dealt with the various issues of style. Immediately I realized that these translators had faced a greater dilemma than I did. Seven translators and two editors would all have heard Leopardi's voice and responded to his singular project, his particular brand of despair, in their own ways; but one can't publish a text with seven (or nine) different voices. Strategies must have been agreed and a single editor must ultimately have gone through all 2,000-plus pages to even things out. This no doubt meant establishing a standard voice that all the translators could write towards and making certain decisions across the board, particularly with respect to key words, the overall register, lexical fields, and so on. In any event, after reading a few random paragraphs of the translation itself I felt reassured that my work would not merely be a duplication of theirs, if only because I heard the text quite differently than they did.

As I had expected, the Birmingham translation, if I can call it that, proved immensely useful to me, at the checking stage, after I had completed a first draft of my own version, in that it did indeed save me making a number of mistakes. In this respect I had a considerable advantage over them since vice versa a consideration of my translation would have saved them some mistakes. A translation of this kind is immensely complex and no one is so accurate and perfect that he cannot gain from comparing notes with another person who has covered the territory. I am immensely grateful to have had the chance to see their work. My version is definitely the better for it.

However, what most struck me when finally I read the corresponding passages of the Birmingham translation – produced as I said by seven different translators – was the absolute uniqueness of each reading response, which is the inevitable result, I suppose, of the individual background each of us brings to a book, all the reading and writing and listening and talking we’ve done in the past, our particular interests, beliefs and obsessions. I hear Leopardi in an English that has a completely different tone and feel to the one my colleagues have collectively aimed at. I just hear a different man speaking to me – a different voice, in particular a voice that looks forward in its tone and insistence and sheer, raw energy to such writers as Gadda, Beckett, Bernhard, and Cioran, men who very largely shared Leopardi’s lively, corrosive pessimism and profound sense of irony.

Here is a passage where voice seems crucial.

Dido, *Aeneid* 4, 659 ff.

Moriemur inultae,

Sed moriamur, ait. Sic sic iuvat ire sub umbras.

Virgilio volle qui esprimere (fino e profondo sentimento, e degno di un uomo conoscitore de’ cuori, ed esperto delle passioni e delle sventure, come lui) quel piacere che l’animo prova nel considerare e rappresentarsi non solo vivamente, ma minutamente, intimamente, e pienamente la sua disgrazia, i suoi mali; nell’esagerarli, anche, a se stesso, se può (che se può, certo lo fa), nel riconoscere, o nel figurarsi, ma certo persuadersi e procurare con ogni sforzo di persuadersi fermamente, ch’essi sono eccessivi, senza fine, senza limiti, senza rimedio nè impedimento nè compenso nè consolazione veruna possibile, senza alcuna circostanza che gli alleggerisca; nel vedere insomma e sentire vivacemente che la sua sventura è propriamente immensa e perfetta e quanta può essere per tutte le parti, e precluso e ben serrato ogni adito o alla speranza o alla consolazione qualunque, in maniera che l’uomo resti propriamente solo colla sua intera sventura. Questi sentimenti si provano negli accessi di disperazione, nel gustare il passeggero conforto del pianto, (dove l’uomo si piglia piacere a immaginarsi più infelice che può), talvolta anche nel primo punto e sentimento o novella ec. del suo male ec.

3 dicembre 1821 (Z 2217)

We start with a quotation from the *Aeneid*. Leopardi assumes we know our Latin and our Latin literature. This is the moment when Carthaginian queen Dido prepares to kill herself after her lover Aeneas has deserted her. She’s happy to go, she says in her despair. Then from this rather scholarly opening, Leopardi sets out to describe a particular psychological state, a particular passion if you like: the pleasure that can be taken in savoring extremities of desperation. Even those who don’t know any Italian will see at a glance that most of the paragraph is made up of a single sentence, broken up with a couple of parentheses

and laden with repetitive elements, mainly adverbs, that accumulate to create a sense of insistence – *vivamente, ma minutemente, intimamente, e pienamente*, or again, *senza fine, senza limiti, senza rimedio nè impedimento nè compenso nè consolazione*. While the first elements in these lists are correctly divided by commas, the later ones are not, suggesting an acceleration, an increase in excitement. A brutally literal translation of the passage, would give.

Dido, *Aeneid* 4, 659 ff.

“I shall die unavenged, but let me die – she says – thus, thus, it pleases to go down among the shades”.

Virgil wanted here to express (subtle and deep emotion, and worthy of a man who knows hearts, and an expert in passions and misfortunes, like him) that pleasure that the mind feels in considering and representing to itself not only vivaciously, but in detail, intimately, and fully its downfall, its ills; in exaggerating them, even, to itself, if it can (which if it can, certainly it does), in the recognizing, or in the imagining, but certainly the persuading itself and arranging with every effort to persuade itself steadfastly, that they are excessive, without end, without limit, without remedy or impediment or reward or consolation of any possible kind, without any circumstance that lightens them; in seeing in short and vivaciously feeling that its misfortune is really immense and perfect and as great as can be in all parts, and closed and locked every entry either to hope or to consolation whatever, in a manner that the man remains really alone with his entire misfortune. These feelings are felt in bursts of desperation, in savoring the passing comfort of crying, (where man gets the pleasure of imagining himself more unhappy than he can be), sometimes even at the first moment and feeling or news etc. of his ill etc.

Such a rendering indicates that this is hardly a difficult passage from the point of view of comprehension. And in the end although many sections of the *Zibaldone* are indeed very difficult to understand, if only because Leopardi was writing more for himself than for the public, all the same, when, whether alone or with the help of others, one has figured out the original, the real difficulty is only beginning: that of expressing the content in an English that does justice to the Italian. Here the cumulative power, and insistence of the text seems at once to participate in the extremity of the emotions felt, but by that very extremity to suggest that there is a certain comedy in this engagement with one’s own unhappiness, a certain element of the grotesque. It is as if on the one hand Leopardi acknowledged the nobility of Dido, the sublimity of Virgil – such emotions made sense in this context where the illusions of heroism and nobility were still felt – while at the same time pointing out the absurdity of this pleasure we take in exaggerating our troubles, and here he seems to look forward to the torment and writhing of the speaker in *Notes from Underground* or Beckett’s Hamm who opens *Endgame* with the complacent reflection, “Can

there be misery... loftier than mine?" The passage, that is, vibrates between past and present, ambiguously admiring the same emotion in one period and allowing it to appear almost fatuous in another.

The problem for the translator is that while structures like 'representing to itself' are possible in English, they seem unusual and rather intellectual, whereas this is fairly standard Italian even today. This quandary comes up again and again: it is possible to offer an almost literal translation of much of what Leopardi writes and indeed to use a large number of cognates from the Latin, but this does not give a sense of the persuasive rhythms behind the original, rather it produces exactly that 'Italian in English' which Leopardi warned against. Nor does such an approach always give quite the sense: for example, where Leopardi describes Virgil as a *conoscitore* (literally 'knower') of hearts and an *esperto* in passions, in my literal translation I have given 'expert'. But is this really the exact sense here? An expert – the word used as noun rather than adjective – is someone you consult for special advice, a person with a role in human relations or the world of work, but 'esperto' in Italian also has the more basic sense of someone with experience of the territory, not a TV pundit.

Again a word like *sfortuna* is absolutely standard in contemporary Italian – someone has some small, or very large, mishap and you say, *Che sfortuna* – but hardly used in daily English where one would not say 'What a misfortune!' if someone lost his wallet or fell to his death from a cliff. On the other hand it's quite possible that the word was a lot more common in English in the 1820s when this book was written. Does this mean I should use it because appropriately archaic? But if one accepted this reasoning one would have to translate the whole work in the style of the 1820s, and even if that were possible (and for me it would definitely not be), would such an approach make sense when one thinks that English was at a completely different stage of development then than was Italian, the distance from the English of, say, Jane Austen to modern English being quite different in its intensity and nature from the difference between Leopardi and modern Italian? Not to mention the fact that looking for a pastiche of early 19th century English would increase the element of affectation that Leopardi felt ran contrary to the life of a text.

In any event this is how my colleagues who worked on the Birmingham translation gave the passage, a version I didn't see until I was at the checking stage of my own work.

"I will die unavenged,

But let me die, she said. Thus, thus it pleases me to go among the shades".

Virgil here wished to express (a subtle and profound feeling, worthy of a connoisseur of hearts, an expert in passions and misfortunes, like him) that pleasure which the soul feels in examining and portraying its troubles, its ills, not only vividly but minutely, intimately, and fully; even in exaggerating them to itself, if it can (and if it

can, certainly it does), in recognizing, or imagining, but certainly persuading itself, and striving with every effort to persuade itself firmly, that they are extreme and without end, without limits, without remedy or impediment or compensation or any possible consolation, that there is no circumstance that could lighten them; in seeing, in short, and feeling keenly that its tribulations are immense and total and as terrible as can be, in all their elements, and that every approach to hope or consolation is barred and shut, in such a way that a man remains truly alone with his entire misfortune. These feelings are experienced during attacks of despair, in tasting the fleeting comfort of tears (where a man takes pleasure in imagining himself to be as unhappy as possible), and sometimes even at the first moment and sensation or news, etc., of his misfortune, etc.¹

As I said, I owe a great deal to the Birmingham translation in that it offered me the possibility of checking my work against someone else's, questioning my own decisions, usually on questions of comprehension, very rarely on issues of voice and style. Here for example, comparing with my own version I had to ask myself whether this translation was right to use 'connoisseur' and 'expert', which give the sense that Virgil is as it were a collector or consultant. Connoisseur in particular, it seems to me, has a very limited and specific area of use – fine arts, wines, an aesthetic, detached attitude – which is hardly the case with the generic *conoscitore*. Dante, we remember, referred to Virgil as "*Tu duca, tu signore, e tu maestro*", suggesting more the idea of a spiritual guide than a connoisseur. And is there any need to include the rather clumsy 'like him' at the end of the parenthesis – 'an expert in passions and misfortunes, like him' – when we know perfectly well we are referring to him. Or if we want to keep the reinforcement mightn't it be more fluent to write, 'expert as he was in passions and misfortunes'?

Other words that create some unease for me here are 'portraying' for *rap-presentarsi* (which means specifically, 'picturing something for oneself', not describing it for others), and in particular 'terrible' for Leopardi's *perfetto*. What does it mean that someone's troubles are 'perfect'? Presumably we are returning to the root sense of the word, the idea of something complete, finished, absolutely done, something to which nothing more can be added. I suspect there is an irony here, Leopardi noting how the completeness of the suffering, its having reached its 'perfection', becomes a source of perverse self-congratulation on the part of the sufferer. So this might be one case where one ought to keep the Latin cognate and allow it to appear in English in all its provocative oddness: the mind's sufferings are 'perfect'.

But more in general when I look at this translation, or indeed so many translations from Italian, I wonder whether the sort of musty tone established by bringing together groups of words like 'misfortune', 'ills' (for the standard and common Italian *mali*), 'impediment' (for *impedimento*) tribulations (for *sfor-*

tuna), doesn't put a distance between us and the text, a distance that is not there in the Italian where all the words used in this passage form part of ordinary standard contemporary Italian conversation. Then, aside from the choice of the particular words, there is the question of creating a cohering fluency and urgency that would allow the translation to express the punch that it gradually gathers in the Italian.

In any event, here is the version that I was checking against theirs.

I shall die unavenged, but let me die – she says – like this, like this, it's good to go down among the shades.

Here Virgil wanted to get across (and it's a deep, subtle sentiment, worthy of a man who knew the human heart and had experience of passion and tragedy) the pleasure the mind takes in dwelling on its downfall, its adversities, then picturing them for itself, not just intensely, but minutely, intimately, completely; in exaggerating them even, if it can (and if it can, it certainly will), in recognizing, or imagining, but definitely in persuading itself and making absolutely sure it persuades itself, beyond any doubt, that these adversities are extreme, endless, boundless, irreparable, beyond any redress, or any possible consolation, bereft of any circumstance that might lighten them; in short in seeing and intensely feeling that its own personal tragedy is truly immense and perfect and as complete as it could be in all its parts, and that every door towards hope and consolation of any kind has been shut off and locked tight, so that now the man is quite alone with his tragedy, all of it. These are feelings that come in moments of intense desperation as one savors the fleeting comfort of tears (when you take pleasure supposing yourself as unhappy as you can ever be), sometimes even at the first moment, the first emotion, on hearing the news, etc., that spells disaster, etc.²

Coming back to a translation of some months before and looking at it with a certain detachment, one almost always finds cause to object. I too have used different words for *sfortuna* (in particular I have risked using 'tragedy', not in its strictly technical sense, but in the colloquial way we all use it – but this is a tragedy!), I too have introduced commas where perhaps they might have been left out, and so on. But my policy throughout the translation was to allow for 'English-sounding' formulas to mesh with the semantics of the original, to do everything possible to make Leopardi English in English (one needn't worry, some distant echoes of Italian will always remain): so we have 'the pleasure the mind takes in dwelling on its downfall, its adversities' allowing the persuasive alliteration of the 'd's in a typically abrupt English structure of subject-verb-object, where the literal translation of the Italian gives: 'that pleasure that the mind feels in considering and representing to itself not only vivaciously, but in detail, intimately, and fully its downfall, its ills'. My version then recovers the rest of the material in the original by using

the pronoun 'them' to make the downfall and the adversities an object of the second verb 'picturing':

the pleasure the mind takes in dwelling on its downfall, its adversities, then picturing them for itself, not just intensely, but minutely, intimately, completely.

My belief is that the semantic nuance of the original can be kept, and likewise the fluency and the syntactical complexity, if one is willing to reorganize everything, to think and rethink and write and rewrite. "endless, boundless, irreparable, unstoppable" seems to me more effective than a literal rendering "without end, without limit, without remedy or impediment". Another example would be 'that every door towards hope and consolation of any kind has been shut off and locked tight, so that now he is quite alone with his tragedy, all of it,' where the literal rendering is 'and closed and locked every entry either to hope or to consolation whatever, in a manner that the man remains really alone with his entire misfortune'. What is at stake of course is readability, and although one would never want to sacrifice subtlety of thought for ease of reading, it is also true that if a long text seems stylistically clumsy and incompetent, it begins to lose authority and credibility. Italians will always read Leopardi, however arduous, because he is a mainstay of their culture, a figure whose influence on the writers and poets of the twentieth century was simply enormous. English speakers will read him if he seems worth reading, and not otherwise.

In any event, the more I worked over this translation, which turned out to be by far the most challenging I have ever tackled, the more I came to the conclusion that, beyond the duty of semantic accuracy (which always remains), all I had to do (all!) was to sit down, for a few hundred hours, and perform this Leopardi – in the way that seemed most right, most authentically close to the tone and the feel of it at the moment of my translating (since every translation would be somewhat different if we had done it a month before, or a month later, or even an hour); just to hear the text and experience it absolutely as intensely as I could, allowing myself, which fortunately was not difficult, to fall into Leopardi's caustic way of thinking about things, then to express this in English, perform it in English, my English, not an affected, pastiche 19th century English, as he performed it, sitting at his desk, writing in Italian, his very peculiar and special Italian. The falseness of affectation, I decided, which Leopardi felt was inevitable in any translation, could at least to some extent be overcome by a more than willing affinity, an even perverse identification, with his project, my passion for his pessimistic *Passions*. In this regard it's worth noting that I undertook this translation – a rare privilege – not, as alas so often in the past, because I needed or even wanted the work, quite the contrary, I did not want the work, I already had far too much work, but out of a lasting admi-

ration, sympathy, attraction, call it what you will, to Leopardi. I was glad, on signing the contract, to think that I would be sitting beside Leopardi for a few months. And I firmly believe that this state of affairs changes the way we work. Leopardi himself, in a period of depression wrote that “only poets inspire in me a burning desire to translate and take hold of what I read”. The *Zibaldone* is not poetry, but Leopardi is certainly a writer who rouses that excitement in me to take hold of the text and put it before the reader with the intensity I feel when reading it.

Towards the end of this selection, Leopardi writes:

È ben trista quella età nella quale l'uomo sente di non ispirar più nulla. Il gran desiderio dell'uomo, il gran mobile de' suoi atti, delle sue parole, de' suoi sguardi, de' suoi contegni fino alla vecchiezza, è il desiderio d'ispirare, di comunicar qualche cosa di se agli spettatori o uditori.

Firenze. 1. Luglio. 1827 (Z 4284)

It seems clear that he felt he was arriving at that point. But his very ability to express the idea proved him wrong. The translator's task throughout this work is to go on proving him wrong, to go on showing that Leopardi's thought is still a source of inspiration and excitement.

NOTE

¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, Farrar Straus Giroux, New York, 2013, p. 951.

² G. Leopardi, *Passions*, Yale University Press, New Haven & London, 2014, p.98.

Edoardo Zuccato

SI PARVA LICET: LINGUE MINORI, TRADUZIONE E WORLD LITERATURE

C'è qualcosa sulla traduzione che possiamo imparare dalle lingue minori? O è sufficiente che le discussioni sulla traduzione riguardino solo le lingue maggiori, come avviene di solito? Sentiamo che cosa ne pensano alcuni teorici di *world literature*, ovvero la letteratura comparata nell'epoca della globalizzazione.

David Damrosch divide gli studiosi in due categorie, lettori generalisti, ovvero i comparatisti di un tempo, e lettori specialisti, cioè gli studiosi di singole letterature. Si tratta di due figure che non si escludono a vicenda ma possono coesistere in una persona: noi tutti possiamo essere specialisti in qualche campo e generalisti in altri¹. Damrosch sostiene che il lettore generalista si distingue dalla sua controparte perché usa gli studi specialistici in modo selettivo, scegliendo solo quelli rilevanti al suo scopo, una proposta che sembra ragionevole solo a prima vista². Infatti, come si fa a sapere quali sono i saggi rilevanti prima di leggerli? Si sceglieranno i saggi in base al titolo?

Damrosch prosegue sostenendo che il rapporto del *generalist* con lo *specialist* è simile a quello del traduttore con il testo originale³. Tuttavia, per non sminuire il *generalist* aggiunge subito che la *world literature* è formata dai testi che guadagnano in traduzione. Le opere che non possono essere tradotte senza subire gravi perdite sono patrimonio solo locale, *regional* o *national literature*. Quelle che invece guadagnano in traduzione sono capolavori della *world literature*: «literature stays within its national or regional tradition when it usually loses in translation, whereas works become world literature when they gain on balance in translation, stylistic losses offset by an expansion in depth as they increase their range»⁴. È la visione di Goethe ma ribaltata: per Goethe un'opera si traduceva troppo facilmente solo se era superficiale o scadente. Damrosch propone un ribaltamento discutibile dal punto di vista teorico, ma interessante nelle implicazioni tenendo presente lo schema goethiano da cui è stato ricavato. Forse la letteratura globalizzata viaggia bene proprio perché è mediocre già nell'originale, il quale viene a volte presentato come una traduzione, ad esempio nel caso di quegli autori postcoloniali che descrivono le proprie opere come “traduzioni culturali” di un originale inesistente.

Al di là di questo, l'opinione di Damrosch sul rapporto fra internazionale e locale è la negazione, non priva di accenti imperialisti e metropolitani, di tutto quello che lui stesso ha sostenuto nelle quasi trecento pagine precedenti del suo libro. Le cui inattese conclusioni affermano, dunque, che le letterature minoritarie *meritano* di restare sconosciute, mentre Omero, Virgilio, Dante, la Bibbia, l'“epica” di Gilgamesh, Shakespeare e pochi altri membri di un club

esclusivo di grandi letterature, una volta tradotti addirittura si espandono in profondità. Damrosch non spiega però che cosa significhi che Dante e Shakespeare diventano più profondi in traduzione “espandendo la loro portata”⁵.

Analogo è il caso di Franco Moretti, uno dei teorici più influenti degli ultimi anni, il cui disinteresse per le letterature minoritarie è stato ampiamente rilevato nel dibattito suscitato dalle sue tesi⁶. Come è noto, Moretti fonda il suo progetto di *world literature* sulla traduzione, ma, a prescindere dalla problematicità dell’idea, non dice mai traduzione in quali lingue. Non credo che pensasse all’albanese, al birmano o al genovese. È sottinteso, come fosse un dettaglio, che la lingua sia l’inglese. Del resto l’inglese è la lingua sia delle antologie di *world literature*, sia di gran parte del dibattito critico che si è sviluppato attorno ad essa.

Apparentemente diversa è la posizione di Pascale Casanova, saggista francese che dedica alle lingue minoritarie metà del suo lungo *La république mondiale des lettres*. Secondo Casanova le letterature iniziano passando dall’oralità alla scrittura, poi attraversano una fase di realismo localistico e approdano infine alla scena della letteratura mondiale. In questo schema hegeliano, in sé storicamente infondato, le letterature minori non hanno mai interesse fuori dalla loro area, salvo quando un loro autore si internazionalizza diventando un modernista globalizzato, consacrato dall’intelligenza parigina, che per Casanova è l’arbitro del gusto planetario. Casanova cita a riguardo i casi di Joyce, Beckett, Kiš e altri autori del secolo scorso. Le letterature minoritarie in quanto tali, quindi, non possono dare un contributo innovativo alla storia della letteratura mondiale, e infatti la Casanova fa finta di non vedere quando ciò è avvenuto, come ad esempio tra Sette e Ottocento, uno snodo da lei stessa ritenuto cruciale⁷.

In sintesi, la *world literature* può essere costruita solo rimuovendo il minore (Damrosch, Moretti) o prendendolo in considerazione quando si omologa al maggiore (Casanova)⁸. Forse conviene rivolgersi a qualche teorico della traduzione. Eccone alcuni dei più citati.

In *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, nel capitolo «Allora la traduzione canterà», Henri Meschonnic afferma riferendosi alle traduzioni francesi della Bibbia: «Il dialettale è una trappola simmetrica all’arcaismo. Ha i propri effetti di inganno fonetico [trompe-l’oreille]: qualunque lingua regionale del mondo, in francese ben presto cade negli stereotipi del Sud della Francia, e parla Pagnol, o Giono. La Provenza [Provence] è sempre la Provincia [Province]»⁹. Questo è tutto quello che Meschonnic dice sulle lingue regionali, in un saggio per altro interessantissimo. Impressiona ritrovare perfino in uno studioso sottile come Meschonnic le reazioni più stereotipate verso il dialetto, nel suo caso formulate con un accento tipicamente parigino: il dialetto non costituisce solo un reperto del passato (è speculare all’arcaismo), ma è soprattutto indice di provincialismo, il marchio d’infamia definitivo per un intellettuale della *Ville Lumière*.

Un altro esempio illuminante proviene dalla “prova dello straniero” di Antoine Berman, ultima riformulazione dell’approccio straniante alla traduzione

(o *foreignizing*, o dei *sourciers*, o che porta il lettore verso il testo di partenza, come volete). Questa strategia è stata ideologizzata di recente come atteggiamento di massimo rispetto verso l’estraneo, eppure se applicata alle lingue minoritarie è una forma di autodistruzione, cosa di cui non si sono resi minimamente conto né Berman né Lawrence Venuti, che di Berman ha raccolto il testimone. Non sorprende, di conseguenza, che Berman fosse contrario alla traduzione da dialetto a dialetto, un’opinione spesso citata da molti saggisti come fosse un’ovvietà. Ad esempio, Franca Cavagnoli afferma:

Proviamo a immaginare cosa succederebbe se Huck Finn in un’edizione italiana parlasse in romanesco, o in napoletano, o in milanese. Una scelta del genere potrebbe sortire involontari esiti farseschi. I dialetti, come ogni varietà locale, sono profondamente radicati nella loro terra d’origine: oppongono una strenua resistenza e si rifiutano di essere tradotti in un altro dialetto. La traduzione può avvenire solo fra lingue colte e non è possibile trasformare lo Straniero che viene da fuori nello Straniero di casa propria.¹⁰ Così facendo si rischia di banalizzare il testo che si sta traducendo. Non solo: sarebbe un tentativo davvero estremo di appropriazione dello Straniero. È come se non solo si riducesse l’Altro al Sé, ma lo si assimilasse al punto di renderlo simile a una piccolissima porzione di lettori: non solo Huck diventerebbe italiano; sarebbe così italiano da essere riconoscibile come romano, napoletano o milanese¹¹.

Ma allora come si affrontano questi testi in traduzione? Con lo scialbo e generico registro regionale che tutti questi teorici finiscono per consigliare? Va detto, a onor del vero, che esiste qualche raro studioso di fama globale che ha costruito la sua idea di *world literature* o la sua teoria della traduzione tenendo conto in modo diverso e significativo delle letterature minoritarie. Due esempi noti sono Michael Cronin, che non a caso è irlandese, e, pur in modo cervelotico, Emily Apter con il recente *Against World Literature*¹². Malgrado posizioni critiche come queste, resta l’impressione che il *mainstream* critico sia orientato altrove.

Il punto a cui volevo arrivare è proprio questo: il minore è un problema, perché getta sempre un’ombra di incertezza sulla teoria e crea inciampi nella pratica. Se passata alla “prova del minore”, molta teoria non suona completamente falsa, ma appare *quasi* vera, vera al settanta, al trenta, al dieci per cento. La teoria della traduzione fornisce modelli per lo più costruiti sull’analisi di poche grandi lingue. Prima o poi, tuttavia, i teorici incappano nelle lingue minori e nei dialetti, i quali sollevano dei dubbi che, come si è visto, vengono sbrigativamente accantonati. Ma l’imbarazzo si avverte tutto, per quanto ci si mascheri dietro toni oracolari o giochi di parole.

Purtroppo il minore, buttato fuori dalla porta, rientra sempre dalla finestra. Pensate solo alle varietà di inglese diffuse nelle ex colonie, che in traduzione sollevano problemi in parte uguali a quelli dei dialetti. Attenzione: *in parte* uguali, non *identici*. Perché questo è un altro aspetto del minore che crea irri-

tazione: le infinite gradazioni a cui le lingue minoritarie danno luogo secondo la loro storia e il loro status. Casi come quelli dell'Irlanda (con un bilinguismo lingua minoritaria-lingua globale) non sono applicabili senza aggiustamenti alle condizioni specifiche in cui si trovano altre lingue minoritarie (e per questo la teoria, anche quando c'è, come nel caso di Cronin, serve fino a un certo punto). In un'altra sede ho cercato di mettere in luce i punti chiave da tenere sempre presenti quando si affronta questo tema: il concetto di lingua minoritaria, che la globalizzazione ha sostanzialmente modificato, redendo tutte le lingue in qualche misura minoritarie rispetto alla lingua globale, ovvero l'inglese; la condizione storica e lo status di una lingua, poiché esistono innumerevoli modi di essere minoritari, da lingue nazionali di piccoli stati a lingue regionali ufficialmente riconosciute a dialetti ignorati o istituzionalmente discriminati, a lingue di piccole comunità, per non parlare delle lingue senza tradizione scritta, "primitive": non sono lingue anche quelle? I teorici non scrivono sempre come se i loro discorsi valessero per *tutte* le lingue?¹³ La diversa divaricazione fra le lingue in gioco suggerisce che esistono situazioni concrete in cui la traduzione non risponde alle aspettative teoriche o estetiche elaborate confrontando lingue di status simile, di solito nazionali o internazionali. Questo cozza con il globalismo della *world literature*: per Moretti e per Damrosch tutto si può fare in traduzione, mentre la pratica traduttiva concreta fra maggiore-minore (o viceversa) suggerisce il contrario.

Ciò non significa affatto che il minoritario sia in rapporto di semplice opposizione alle dinamiche della globalizzazione e dell'internazionalità. Nel mio articolo appena citato, ho messo in luce il rapporto di complicità, spesso ambigua, fra locale e globale, visto che l'esotismo localistico è una nicchia di mercato importante nel mercato globale. E tuttavia, malgrado compromessi e ambiguità, vorrei sottolineare qui come le lingue siano di gran lunga l'elemento meno commerciabile e attraente della cultura locale. Si possono vendere facilmente i monumenti, il paesaggio, la cucina, i vestiti, l'artigianato, ma non la lingua: quella resta un vero ostacolo, e per questo è probabile che venga spazzata via. Ai turisti non interessa, è solo un fastidio o al massimo una curiosità momentanea. Infatti gli autori globalizzati postcoloniali se la sono lasciata già alle spalle per vendere storie, usi, costumi dei loro paesi direttamente in qualche lingua coloniale europea. Delle lingue locali lasciano qualche traccia innocua qua e là tanto per speziare il discorso, senza che si creino difficoltà vere per il turista intellettuale sprofondato nel sofà di casa propria.

Per non restare su un piano di astrazione concettuale, in conclusione voglio fornire tre esempi concreti di traduzioni da e verso il dialetto e fra dialetti, traduzioni del tipo sconsigliato o snobbato dai saggi sopra citati. Si tratta di tre versioni in registri stilistici diversi, che mostrano la flessibilità dei dialetti a chiunque lasci da parte la pigrizia e i pregiudizi, teorici o d'altro tipo. La prima è una versione triestina di Virgilio Giotti dal Dante della *Vita nova*, esempio di

stile medio che trasforma la leggiadria idealizzante della Beatrice stilnovista nell'affettuoso ritratto di una *mula* triestina.

Dante Alighieri

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua devèn, tremando, muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta,
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova;
e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.

Virgilio Giotti

Saluda cusì ben la mi' putela
con quel su' far de bona, che se resta
là muti; trema la lingua; e la testa
alzar no se se ris-cia e i oci su ela.

Sintindose dir bona e bela drio
la tira vanti pulito modesta:
che la sia del cel vignuda in questa
tera za se diria; che de Dio

sia un miracolo. Se po' a vardar
quel viso te te fermi, un ben in cor
te senti, un ben, che, se no te lo provi,

no te lo poi capir. Par ch'i se movi
qui labri e i sfiadi parole de amor
senza saverlo: e vien de sospirar.

(1905)

La seconda è una versione scozzese di Robert Garioch da G.G. Belli¹⁴. Sulla scia delle idiosincratiche traduzioni di Anthony Burgess, secondo il quale Belli «left great verse unto a little clan», si è ormai creata una piccola tradizione di versioni dal Belli in scozzese e nei dialetti inglesi. Avessero chiesto un parere a un critico, Burgess e Garioch si sarebbero sentiti rispondere di non provare neppure a tradurre in dialetto: cosa poteva mai esserci in comune fra la Roma putrefatta di un cattolico inacidito e la lingua dei severi calvinisti scozzesi? Nulla sotto nessun punto di vista, ideologico, geografico, emotivo, di sensibilità. Contro ogni ragionevole aspettativa, però, il risultato delle traduzioni è uno splendido esempio del registro comico (o meglio, tragicomico) dei dialetti.

G.G. Belli

1406. *Er ferraro*

Pe mmantené mmi' mojje, du' sorelle,
e cquattro fijji io so cc'a sta fuscina
comincio co le stelle la matina
e ffinisco la sera co le stelle.

E cquanno ho mmesso a rrisico la pelle
e nnun m'arreggo ppiù ssopr'a la schina,
cos'ho abbuscato? Ar zommo una trentina
de bbajocchi da empicce le bbudelle.

Eccolo er mi' discorzo, sor Vincenzo:
quer chi ttanto e echi ggnente è 'na commedia
che mm'addanno oggni vorta che cce penzo.

Come! io dico, tu ssudi er zangue tuo,
e ttratanto un Zovrano s'una ssedia
co ddu' schizzi de penna è ttutto suo!¹⁵

26 dicembre 1834

Robert Garioch

The Blacksmith

To keep ma wife, twa sisters and fowre weans,
I'm ilka morn, by starlicht, in the smiddy;

till starlicht sees the last dunt on ma stiddy,
aa day I rick ma back and risk ma banes.

Whit, think ye, I hae gaithert fir ma pains,
and whan I cannae staund, sae stoun'd and giddy,
whit has it brocht me in the shape of ready
cash? Jist thirty groats to stech their wames.

I'll stop thair, Mr Vincent, fir ma pairt:
to think about this comedy-affair
that some hae aa, some nocht, garrs me loss hairt.

Aweill, ye sweit bluid till ye're on yer knees;
meanwhile some Ruler, sitting on a chair,
gies ae scrape of the pen, and it's aa he's¹⁶.

L'ultima versione è forse la meno prevedibile, perché affronta un registro stilistico in apparenza alieno al dialetto, cioè il sublime serio.

G.M. Hopkins

I wake and feel the fell of dark, not day.
What hours, O what black hoürs we have spent
This night! what sights you, heart, saw; ways you went!
And more must, in yet longer light's delay.
With witness I speak this. But where I say
Hours I mean years, mean life. And my lament
Is cries countless, cries like dead letters sent
To dearest him that lives alas! away.

I am gall, I am heartburn. God's most deep decree
Bitter would have me taste: my taste was me;
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse.
Selfyeast of spirit a dull dough sours. I see
The lost are like this, and their scourge to be
As I am mine, their sweating selves; but worse.

(1885)

Luigi Meneghello

Me sveio e palpo pelo, pelo scuro
 nò dì. Ah, Dio che ore, Dio che negre
 ore ca ghen passà stanote! e ti che viste
 che te ghe visto, core; ti che strade
 che te si nà: e te narè, spetando 'l dì.
 So cuel ca digo, ma co digo ore
 digo ani, na vita. E 'l me lamento

ze na fraia de sighi,¹⁷ létare vode

a l'amato che 'l sta Dio mio! distante.

Fiele son, brusaura. Dio ga dà órdene
 ca sage amaro: e sto asagio son mi;
 e ossi, carne, sangue ga tegnù su,
 ga inpolpà, ga inondà la me condana.
 Levà de spirito invelenisse la fiaca pasta
 ca son. E so, capisso, che i danati
 i zé cussì, e 'l so suplissio èssare

suando lurj, confà mi; ma pèsò¹⁸.

Leggendo in pubblico questo Hopkins vicentino di Meneghello, un collega straniero mi ha chiesto se la versione non mi sembrasse inadeguata rispetto all'originale, di cui sembrava un abbassamento comico, una parodia più che una traduzione. A mio parere, tale impressione è frutto di un automatismo associativo fra dialetto e comicità più che di una lettura attenta del testo. Non c'è nulla nella versione di Meneghello che suggerisca una lettura esplicitamente comica dell'originale, salvo una possibile allusione erotica di «palpo pelo, pelo scuro» rispetto a «the fell of dark» ('il pelo del buio'), allusione in sé tutt'altro che gratuita per un represso come Hopkins. Al di là di questo dettaglio, questa è l'unica versione apparsa nel nostro paese che sfiori la poesia di Hopkins: chi non ci crede vada a leggersi le versioni italiane di questo sonetto, che non escono da una mera funzione "di servizio" o da un goffo poetichese.

Forse è vero che questo genere di traduzioni sono forse più praticabili in poesia che in prosa. Eppure non è una goduria anche solo immaginare un Mark Twain tradotto da Carlo Collodi, e un Collodi tradotto da Twain? Eh sì, i "problemi" non sono glottologici, non sono teorici, ma solo estetici: non mancano i mezzi linguistici, ma gli scrittori (traduttori) di talento.

NOTE

¹ D. Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2003, pp. 287-8.

² *Ivi*, pp. 286-7.

³ *Ivi*, p. 288.

⁴ *Ivi*, p. 289.

⁵ Va ricordato che Damrosch dedica un capitolo a una scrittrice minoritaria, Rigoberta Menchú. Ma è il tipico caso di un interesse basato su motivi politico-ideologici, l'unico genere di apertura che le prospettive globali concedono al minore, il quale non viene mai considerato degno di attenzione estetica in quanto tale.

⁶ Raccolto oggi in *Debating World Literature*, a cura di C. Prendergast, Verso, London and New York, 2004.

⁷ La sezione su Herder è solo un punto emblematico di tutta l'impostazione della Casanova, che sorvola ovunque sulle questioni legate alle minoranze (un altro esempio vistoso è la sezione sull'Italia rinascimentale, in cui le vicende della questione della lingua vengono a malapena sfiorate per concentrarsi sul passaggio latino-italiano-francese).

⁸ Nell'insieme la sostituzione della letteratura comparata con la *world literature* ha di fatto confermato i timori avanzati una ventina di anni fa da Rey Chow, la quale notò che le nuove teorie rischiavano solo di rimpiazzare la lista di grandi maestri e capolavori di poche, grandi lingue europee con

una equivalente lista di poche, grandi lingue asiatiche come arbitrarie rappresentanti di un'area culturalmente ben più ricca e articolata (*In the Name of Comparative Literature*, in *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, a cura di Charles Bernheimer, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 109).

⁹ H. Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie*, Bayard, Paris, 2004 (tr. it. di Riccardo Campi, Medusa, Milano, 2005, p. 160).

¹⁰ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Editions du Seuil, Paris, 1999, p. 64.

¹¹ F. Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 85.

¹² E. Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Verso, London and New York, 2013.

¹³ Vedi E. Zuccato, *Translating Oneself on the World Stage. Global Literature and Minority Languages in Italy, Scotland and Ireland*, in «Textus», 26: 3 (sett.-dic. 2013), pp. 9-22.

¹⁴ Garioch ha tradotto alcuni sonetti su suggerimento di Donald Carne-Ross, che gli ha fornito delle versioni letterali, usciti poi nei *Selected Poems* (1966); un secondo gruppo è stato realizzato con l'aiuto di Antonia Spadavecchia ed è apparso in *Doktor Faust in Rose Street* (1973), e un terzo gruppo è stato completato fra il 1975 e il 1981 con l'aiuto di

Antonia Stott. Le 120 traduzioni complessive sono state raccolte in *Complete Poetical Works* (1983).

¹⁵ V. 5, a rrisico: a rischio; 6, schina: schiena; 7, abbuscato: guadagnato; Ar zommo: al massimo; 8, da empicce: da riempirci.

¹⁶ Weans: bimbi; dunt: colpo, martellata; stiddy: incudine; rick: mi affumico; banes: ossa; staund: stare in piedi; stoun'd: rintro-

nato; to stech: riempire; wames: pancia, budella; garrs: mi fa.

¹⁷ Fraia: baldoria, gozzoviglia; in italiano si potrebbe dire "orgia di urli".

¹⁸ In L. Meneghello, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Rizzoli, Milano, 2002.

Bruno Berni

L'IDENTITÀ, LA FINZIONE E LA SOFFERENZA PRODUTTIVA DELLA LINGUA: TRADURRE YAHYA HASSAN

Alla fine del 2013, nel mese di ottobre, un giovane danese di famiglia palestinese, Yahya Hassan, esordì con una raccolta di poesie pubblicata da Gyldendal, la maggiore casa editrice della Danimarca, che come abitudine per la poesia mise in commercio 800 copie del volume.

La stampa già parlava di questo diciottenne che aveva attirato l'attenzione con una intervista polemica¹, ma il successo dei suoi testi prese di sorpresa tutti e prima di metà novembre i diritti di traduzione venivano trattati in diversi paesi, mentre le numerose ristampe nei mesi successivi hanno portato a circa centomila copie la tiratura di un libro ormai pubblicato nella maggior parte delle lingue europee.

L'impatto che la raccolta ha avuto sulla letteratura danese, con molte recensioni e soprattutto un ampio dibattito sui quotidiani, si basa soprattutto sulla potenza espressiva, sulla novità, anche sulla difficoltà di definire Yahya Hassan partendo da criteri di identità: cercare di definire per appartenenza questo diciottenne nato e cresciuto in Danimarca da famiglia palestinese è un'impresa difficile.

Il suo libro è una serie di testi 'poetici' di carattere fortemente autobiografico in cui l'autore racconta, con una successione cronologica quasi regolare e un tono doloroso e duro – una «dura nitidezza», come lo definisce una recensione italiana² –, l'infanzia e l'adolescenza in un ghetto danese, descrivendo le violenze subite e il degrado sociale e morale che lo circondava.

Tradurre Yahya Hassan ha significato soprattutto pormi il problema dell'identità che stavo traducendo, per cogliere il registro e riprodurlo, ma soprattutto perché mi sono reso conto molto presto di una cosa: traduco normalmente letteratura danese perché ho accesso alla lingua e all'identità culturale danese, in questo caso però avevo accesso alla lingua, non del tutto all'identità che questa lingua mi presentava.

Nei suoi testi, più che nelle interviste, è molto chiaro che il giovane poeta si pone a più riprese il problema dell'identità, senza tentare di trovare una soluzione ma sempre riferendolo alla lingua e a elementi esterni.

A SCUOLA NON SI PUÒ PARLARE ARABO
A CASA NON SI PUÒ PARLARE DANESE³

afferma già negli ultimi versi del primo testo, *INFANZIA*, identificando il primo elemento di difficoltà che il migrante di seconda generazione deve af-

frontare nella creazione della propria identità: la possibilità di coltivare a un livello adeguato la lingua ereditata dalla famiglia e quella acquisita per nascita.

NON AVEVAMO CANALI DANESI
AVEVAMO AL JAZEERA
AVEVAMO AL ARABIYA⁴

continua poche pagine dopo. L'isolamento dalla società che lo ospita – nella quale è nato –, e la difficoltà oggettiva di crearsi una chiara identità in una famiglia che rifiuta l'integrazione culturale e impone la visione della televisione in lingua araba a un bambino che quotidianamente frequenta una scuola danese, appaiono palesi anche dal titolo della poesia *FUORI DALLA PORTA*, in cui Yahya Hassan racconta come da bambino, in occasione del Natale, lui piccolo musulmano rimanesse escluso, in disparte,

STAVO VICINO AGLI APPENDINI CON UNA FRITTELLA IN MANO
E IMPARAVO A FARE FIOCCHI IN SILENZIO
ARANCE CON CHIODI DI GAROFANO E NASTRO ROSSO
APPESE AL SOFFITTO COME BAMBOLE VOODOO INFILZATE
È COSÌ CHE RICORDO L'ASILO
GLI ALTRI ASPETTAVANO CONTENTI BABBO NATALE
MA IO AVEVO PAURA DI LUI
COME AVEVO PAURA DI MIO PADRE⁵

L'acquisizione dell'identità danese viene dunque osteggiata dalla famiglia, quella musulmana viene imposta ma non è accettata fuori dalla famiglia. Ogni aspetto della società danese viene nascosto:

SE PAPÀ VEDEVA PAROLE COME SESSO O CAZZO
O LA FOTO DI UNA SCANDINAVA SVESTITA
PER ATTIRARE L'ATTENZIONE DI UN INFEDELE
LA STRAPPAVA O GIRAVA IL GIORNALE⁶

L'apparente rispetto per la religione viene imposto nel corso dell'infanzia da un padre che «NELLA MOSCHEA DIVENTAVA UN ALTRO»⁷, fino a giungere a espressioni esteriori di affetto. Espressioni ipocrite, perché lo stesso padre esercitava la violenza tra le mura famigliari,

NON DICEVA HABIBI
DICEVA LE MANI O I PIEDI
[...]

LE GRIDA DEI MIEI FRATELLI NELLA STANZA ACCANTO
COPRIVANO LE MIE⁸.

La descrizione delle violenze è frequente nell'intero libro, ma più ancora che le violenze Hassan critica l'ipocrisia che governa la vita della generazione dei padri. La prima intervista⁹ sottolinea appunto il carattere della generazione che lo ha preceduto, colpevole di aver rifiutato l'integrazione nella società danese, tradendo ogni responsabilità nei confronti dei figli.

Il problema dell'identità affiora altre volte: se a scuola non poteva parlare arabo e a casa non poteva parlare danese, nel corso degli anni, allontanato dalla famiglia e affidato alle istituzioni danesi a causa del suo comportamento violento, Yahya Hassan si trova a vivere una situazione in cui per gli stessi fratelli è «ALTERNATIVAMENTE FRATELLO O DANESE»¹⁰. E ancora «MIO FRATELLO PICCOLO MI SCRIVE DANESE PER LA VITA SUL GIORNALE»¹¹, intendendo «danese» in tono dispregiativo, cosa che lui ormai accetta, riconoscendo di aver affrontato un percorso che lo porta a distanziarsi in pari misura dal mondo musulmano e da quello danese, o forse, come vedremo, a trovare una sorta di equilibrio tra i due mondi. La separazione dalla famiglia diventa comunque l'inizio di uno sviluppo in cui almeno i tratti esteriori dell'educazione e della religione della famiglia svaniscono a contatto con la società danese:

MA UN GIORNO TI AFFIDANO
PRIMA A UNA COMUNITÀ POI A UN'ALTRA
BALLI INTORNO ALL'ALBERO COME UN DANESE
TI OFFRONO CARNE DI MAIALE AI PASTI
MA SEI UN PO' SCETTICO
IL NATALE SUCCESSIVO RICEVI UN CERTIFICATO DI CITTADINANZA
FIRMATO DA BIRTHE RØNN HORNBECH
PERCIÒ CHE DEVI FARCI PIÙ CON UN CAZZO CIRCONCISO
E UN DIVIETO DI MANGIARE IL MAIALE
NON NE HAI IDEA¹²

L'impossibilità, o la difficoltà, di acquisire comunque come propria una sola identità culturale porta Hassan a cercare valori comuni: l'identità che lui riconosce è quella umana e morale, al di sopra dell'appartenenza linguistica e culturale, e questo lo spinge – nonostante il suo passato fatto di furti e piccolo spaccio di droga – a criticare appunto gli immigrati mediorientali per la loro ipocrisia – in equilibrio tra il rispetto del Corano e la truffa all'assistenza sociale – ma senza risparmiare il sistema scolastico danese che lo ha espulso come un corpo estraneo e gli «EDUCATORI CHE IN REALTÀ SONO GUARDIANI»¹³.

Il risultato non è un'integrazione nel senso comune del termine, ma un modello di integrazione in cui il giovane poeta riesce ad acquisire la lingua ospite

a un livello perfetto – «PARLO UN DANESE INGANNEVOLMENTE BUONO»¹⁴, dice di sé – conservando elementi essenziali della sua formazione araba. Vero è che il modello culturale da lui adottato, nel momento in cui decide di essere un poeta danese, è quello danese, per esempio la tradizione poetica degli ultimi decenni e soprattutto Michael Strunge, citato nelle sue poesie con inequivocabile rispetto, lasciando intendere molto chiaramente che nella sua esistenza nomade tra istituzioni a scopo rieducativo fu proprio il dono della raccolta completa delle poesie del danese scomparso nel 1986¹⁵ (un monumento di 1005 pagine) ad aprirgli gli occhi sulla poesia, sulla possibilità – si potrebbe aggiungere – di usare la poesia come strumento per cambiare la società in cui era cresciuto.

UN VENERDÌ MI DANNO UN TEMA
LUNEDÌ MATTINA UN'INSEGNANTE SBIRCA IL MIO TEMA
DICE CHE È UNA COSA
CHE HO COPIATO DA INTERNET
IO NE SCRIVO UN ALTRO SUBITO
L'ULTIMO GIORNO DI SCUOLA PRIMA DI NATALE
MI REGALA TUTTE LE POESIE DI STRUNGE
E DICE NON DIRLO A NESSUNO
AVEVA SCRITTO UNA POESIA SULLA PRIMA PAGINA¹⁶

112

Come la lettura del norvegese Karl Ove Knausgård gli aveva fatto comprendere la possibilità di trarre forza dall'esperienza e scrivere delle violenze subite dal padre. Un'identità culturale nordica, dunque, senza tracce di influenze letterarie arabe. Dal punto di vista dell'identità linguistica, altri sono però gli aspetti che fanno della raccolta di Yahya Hassan un libro interessante e che richiede insoliti espedienti in fase di traduzione. In un lucido commento pubblicato nel quotidiano «Politiken» già nel 2008 lo scrittore e traduttore Thomas Harder sottolinea come:

In Danimarca l'eccellente parola 'bilingue' ha ottenuto, in modo abbastanza assurdo, un tono negativo, perché negli ultimi dieci anni è stata usata come definizione collettiva più o meno politicamente corretta per una lunga serie di problemi di integrazione più o meno reali e più o meno gravi, solo alcuni dei quali hanno a che vedere con la lingua [...]. Il nuovo uso del termine 'bilingue', che copre un ampio ventaglio di possibili problemi di integrazione, trasforma in un problema una situazione che chiaramente dovrebbe essere un vantaggio – ovvero che una parte della popolazione danese sappia da casa più di una lingua¹⁷.

Yahya Hassan appartarrebbe in questo senso al fenomeno, ovvero a quella categoria di immigrati di seconda generazione che per motivi famigliari – perché

parlano male la lingua dei genitori in casa e male la lingua del paese ospite fuori casa – non sono in grado di dominare più né l'arabo né il danese e ricorrono perciò a un idioma influenzato da una diversa pronuncia, una diversa sintassi, un lessico diverso.

Nella Danimarca di oggi il fenomeno è descritto da un termine che definisce senza distinzioni l'immigrato di origine mediorientale – e talvolta l'immigrato in generale, soprattutto di incarnato scuro. Il termine è *perker* e ha origine da *perser* (persiano) e *tyrker* (turco), attestato secondo il dizionario danese fin dal 1985 a definire appunto una «Persona dall'aspetto straniero con la pelle scura»¹⁸. La definizione in sé avrebbe valore esclusivamente sociale, ma dal termine deriva un ampliamento all'aspetto linguistico, il *perkerdansk* (danese dei *perker*), un 'multietnoletto' usato come segno distintivo dall'immigrazione mediorientale, talvolta anche dai giovani etnicamente danesi, per distinguersi dalla cultura dominante. La definizione è attestata più tardi, nel 1998, dal dizionario danese che lo definisce come «Variante del danese usata soprattutto dai giovani immigrati nelle grandi città»¹⁹ e tenta una codifica di massima affermando che «[Il *perkerdansk*] si differenzia dal danese standard tra l'altro per vocabolario, costruzione e pronuncia, per esempio la costruzione diretta laddove il danese standard ha l'inversione, e l'uso del genere comune laddove il danese standard ha il neutro»²⁰.

Senza entrare qui nel merito dell'uso del *perkerdansk* come socioletto – nel senso di quella «trasgressione delle norme ufficiali»²¹ di cui parla Bourdieu, quando viene usato volutamente da immigrati di seconda generazione per distinguersi dal danese standard, che è la norma teorica –, va detto che Yahya Hassan è un *perker* – tale definisce se stesso ripetutamente nelle poesie –, ma non sente l'esigenza di trovare un'identità nel socioletto del *perkerdansk* e fa invece suo il danese letterario del Novecento senza ricorrere alla trasgressione. Non aderisce al fenomeno noto nella letteratura dei migranti del nord, e ben definito in italiano da Alessandro Bassini²², che in un articolo di qualche anno fa ricorda che le seconde generazioni «scelgono spesso questo 'dialetto' *intenzionalmente* [...] per marcare la propria differenza etnica e la loro posizione nella gerarchia sociale»²³.

Nella parte finale dell'opera Hassan affronta invece un lungo momento di finzione, strizza l'occhio al lettore, anticipa le sue obiezioni, lo sorprende indossando una maschera. «Forse mi preferireste così», sembra dire, e per trenta pagine il dialogo tra i due mondi dell'autore – l'anima del migrante cresciuto nei ghetti e quella del giovane poeta danese – si fa pressante, con rapidi scarti di tono anche da un verso al successivo. La lingua oscilla tra una forma di socioletto in buona parte fantasiosa e un linguaggio alto anche dal punto di vista lessicale, tra l'ostentazione di uno standard letterario radicato nella poesia danese degli ultimi decenni e un tono fittizio, sfacciatamente basso, costruito *ad hoc*. Una provocatoria finzione.

113

UN GIORNO
SONO UN POETA SANO E BEN INTEGRATO
ME CHE SCRIVO MAIL A LARS SKINNEBACH
A PABLO LLAMBIAS A SIMON PASTERNAK
IL GIORNO DOPO SONO ACCUSATO DI FURTO D'AUTO
E RAPINA IN STRADA E FURTO CON SCASSO
ME CHE SONO SOTTOPOSTO A INTERROGATORIO DI GARANZIA
AL CENTRO ABUSI AL TRIBUNALE
IN PRIGIONE DALLO PSICHIATRA DALLO PSICOLOGO
E DI NUOVO AL COMUNE²⁴

Ma si tratta appunto di un'identità fittizia, costruita non come elemento in cui riconoscersi, ma appunto come tratto da negare portandolo in caricatura: il modello culturale e linguistico di Yahya Hassan nel resto della raccolta rimane infatti quello danese, ed è la lingua danese quella che il giovane poeta abbraccia, senza ricorrere alle sgrammaticature del *perkerdansk*.

Infatti, come afferma Lilian Munk Rösing in una recensione all'opera:

È possibile che le parole soffrano il violento trattamento di Yahya, ma in tal caso è una sofferenza di tipo ardente e produttivo, in cui la lingua danese viene spinta a fare qualcosa che non sapevamo potesse fare [...]. Yahya Hassan non ha scritto un pamphlet, non ha scritto una dichiarazione programmatica, ci ha dato parole e immagini per descrivere cosa significa essere Yahya Hassan, figlio di rifugiati [...], figlio di due lingue, figlio della Danimarca²⁵.

Più o meno è ciò che Yahya Hassan dice di se stesso:

MA IO INCENDIO LE PAROLE
DISTOLGO LO SGUARDO
SOFFRONO²⁶

E in effetti, con la sua doppia origine e la casualità che lo ha portato a diventare un vorace lettore, Yahya Hassan parla e scrive un buon danese, talvolta anche alto, ma dona nuove coloriture alla lingua, quando ciò si rende necessario, con termini gergali dei ghetti per definire l'universo della droga. Col suo doppio background culturale la arricchisce con parole arabe per definire soprattutto l'universo religioso islamico, quando il lessico danese non è sufficiente a descrivere la realtà. Hassan piega la lingua alle proprie esigenze portandola a sopportare l'assenza di punteggiatura e di legami sintattici, che spesso costringono a una sensibile forma di interpretazione, o semplicemente il maiuscolo fisso, che gli deriva in pari misura da alcune opere del suo modello Strunge e dall'uso contemporaneo del maiuscolo 'gridato' nei social media: «Una notte Yahya

Hassan ha premuto il *caps lock* per rivoltarsi contro suo padre, la sua religione, le sue origini», recita il sottotitolo di un articolo di Sandra Brovall²⁷. Ma soprattutto Hassan integra la lingua con *apax* – fin dall'incipit in cui il POLIPIANTO è un calco su 'poligamia', riferito dunque al mondo musulmano

CINQUE FIGLI IN FILA E UN PADRE CON LA MAZZA
POLIPIANTO E UNA POZZA DI PISCIO²⁸

– o arditi accostamenti come i «BULLDOZER IPERCINETICI», dove la realtà mediorientale viene descritta con caratteristiche che appartengono al gergo degli educatori riferito ai bambini²⁹. Lo stesso senso ha la descrizione delle già citate arance: l'atmosfera natalizia, già triste a causa dell'isolamento, viene stravolta quando le arance sono paragonate «A BAMBOLE VOODOO INFILZATE», e il Babbo Natale atteso dagli altri bambini «CONTENTI» diventa una figura di cui aver paura, come il piccolo Yahya ha paura del padre. Un'immagine tradizionale del Natale danese viene trasformata in un elemento inquietante nella memoria di un bambino.

Ma in definitiva, a parte i momenti di finzione, il giovane poeta non prova l'esigenza di distinguersi facendo ricorso al socioletto, preferisce conservare il capitale simbolico della lingua danese, scegliendo però di sottoporlo a una sofferenza produttiva secondo le proprie necessità, arricchendolo quando gli impedisce di descrivere un universo danese ma socialmente diverso, come quello in cui è nato e cresciuto. Tutto questo ha costretto, in fase di traduzione, a una serie di scelte, per conservare alcune assonanze – residuo di un passato da rapper – sottolineare l'uso di elementi lessicali alti – che in italiano potevano non sembrarlo, per esempio nell'uso colto di termini con radice latina –, evidenziare il tono declamatorio alla lettura, ricostruire la durezza dell'espressione. I termini arabi, molti di uso non comune, hanno richiesto l'inserimento di un glossario:

INSHA'ALLAH IL TEMPO DEVE ANDARE FORTE
E LEI BADA A SUO FIGLIO
PERCIÒ IN PRATICA SI FANNO BUONE AZIONI A VICENDA
FANNO HASANAT
PER TANTI ANNI
IL MIO AMMU ALI HA INFILATO IL SUO CIRCONCISO
MA LA FIGA DI MIA ZIA NON È FUNZIONALE
COL VELO È BRUTTA
SENZA VELO FA SCHIFO³⁰

A quel punto il glossario ha accolto anche i toponimi e altri termini danesi per accompagnare il lettore italiano nel contesto. E soprattutto nell'ultimo difficile testo, in cui l'identità fittizia diventa prevalente, con frequenti, voluti cali di

tono, la ricerca di un equilibrio ha preteso persino interventi peggiorativi a ogni nuova lettura.

Di sicuro le poesie di Yahya Hassan rappresentano un elemento di assoluta novità nella Danimarca multiculturale, perché non sono una dichiarazione programmatica sulla letteratura della migrazione, non sono un'intenzionale trasgressione per marcare una differenza etnica, non sono un'ibridazione, ma ampliano la cultura ospite con i suoi stessi strumenti aggiungendo elementi innovativi e fissando uno standard letterario difficilmente riconducibile a modelli, ma modello esso stesso, virtuosistico sfoggio di uno dei ruoli che un'integrazione evoluta è in grado di offrire.

NOTE

¹ T. Omar, *Digter: Jeg er fucking vred på mine forældres generation*, in «Politiken», 5 ottobre 2013 <<http://politiken.dk/debat/ECE2095547/digter-jeg-er-fucking-vred-paa-mine-foraeldres-generation>>.

² B. Garavelli, *Yahya Hassan, versi in maiuscolo contro la violenza*, in «Avvenire», 19 giugno 2014 <http://www.avvenire.it/rubriche/Pagine/Leggere,%20orileggere/Danimarca.Yahya%20Hassan%20%20versi%20in%20maiuscolo%20contro%20la%20violenza_20140619.aspx?Rubrica=Leggere,%20orileggere>.

³ Y. Hassan, *Yahya Hassan*, trad. di Bruno Berni, Rizzoli, Milano, 2014, p. 8.

⁴ Ivi, p. 15.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ Ivi, p. 12.

⁷ Ivi, p. 15.

⁸ Ivi, p. 19.

⁹ Cfr. nota 1.

¹⁰ Y. Hassan, *op. cit.*, p. 37.

¹¹ Ivi, p. 64.

¹² Ivi, p. 54.

¹³ Ivi, p. 55.

¹⁴ Ivi, p. 137.

¹⁵ M. Strunge, *Samlede Strunge. Digte 1978-85*, Borgen, København, 1995.

¹⁶ Ivi, p. 63.

¹⁷ T. Harder, *Engelsk er nødvendigt, men ikke nok*, in «Politiken», 16 febbraio 2008: «I Danmark har det udmærkede ord 'tosproget' absurd nok fået en negativ klang, fordi man i de seneste ti års tid har brugt det som mere eller mindre politisk korrekt samlebetegnelse for en lang række mere eller mindre reelle og mere eller mindre alvorlige integrationsproblemer, hvoraf kun nogle har at gøre med sprog [...]. Den nye brug af ordet 'tosproget', som dækker over en bred vifte af mulige integrationsproblemer, gør en situation, som helt oplagt burde være en fordel – nemlig at en del af den danske befolkning kan mere end et sprog hjemmefra – til et problem», <<http://politiken.dk/debat/ECE472777/engelsk-er-noedvendigt-men-ikke-nok/>>

¹⁸ «udenlandsk udseende person med mørk hud», *Den Danske Ordbog*, <ordnet.dk>

¹⁹ «variant af dansk som bruges af især unge indvandrere i de store byer», *Den Danske Ordbog*, <ordnet.dk>

²⁰ «[perkerdansk] adskiller sig fra standarddansk i bl.a. ordforråd, ordstilling og udtale – fx ligefrem ordstilling hvor standarddansk har omvendt ordstilling, og brug af fælleskøn hvor standarddansk har intetkøn», *Den Danske Ordbog*, <ordnet.dk>

²¹ «La transgression des normes officielles».

P. Bordieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, Paris, 2001, p. 139.

²² A. Bassini, “Chiamalo come diavolo vuoi” – l’affermazione della lingua degli immigrati nella letteratura svedese contemporanea, in «Linguistica e Filologia», 28 (2009), pp. 111-139.

²³ Ivi, p. 116.

²⁴ Y. Hassan, *op. cit.*, p. 134.

²⁵ «Det er muligt, at ordene lider under Yahyas voldsomme behandling, men i så fald er det lidelse af den glødende, produktive slags, hvor det danske sprog bliver pint til at kunne noget, vi ikke vidste, det kunne [...]». Yahya Hassan har ikke skrevet en pamflet, han har ikke skrevet en programklæring, han har givet os ord og billeder for, hvordan det er at være Yahya Hassan, søn af flygtninge

[...], søn af to sprog, søn af Danmark ». L.M. Rösing, *Yahya Hassans digte er fyldt med ild og nyskabelse*, «Politiken», 13 ottobre 2013, <<http://politiken.dk/kultur/boger/ECE2102413/yahya-hassans-digte-er-fyldt-med-ild-og-nyskabelse/>>.

²⁶ Y. Hassan, *op. cit.*, p. 119.

²⁷ «En nat slog Yahya Hassan Caps Lock til for at tage et opgør med sin far, sin religion og sin hjemstavns». S. Brovall, *Da Yahya Hassan blev digter*, in «Politiken», 28 dicembre 2013, <<http://politiken.dk/magasinet/feature/ECE2169134/da-yahya-hassan-blev-digter/>>

²⁸ Ivi, p. 7.

²⁹ L.M. Rösing, *op. cit.*

³⁰ Ivi, p. 148.

Franco Nasi

VINCOLI, SVINCOLI E INVERSIONI DI MARCIA: SULLA TRADUZIONE DI POESIE PER L’INFANZIA

Whenever I am translating something that someone else carefully wrote, I feel like an unleashed dog taking a walk with its master through a forest or a huge park. It’s a marvelously joyous feeling, a subtle blend of freedom and security.

Douglas Hofstadter¹

Nel 1952, in un graffiante saggio sugli svarioni in traduzione intitolato ironicamente *Grandezza dei traduttori*, Mario Praz commenta una metafora usata da un suo collega americanista a proposito dei traduttori:

Quanto ebbe torto Salvatore Rosati allorché nelle colonne d’un giornale romano chiamò l’arte del tradurre “Cenerentola delle arti” [...]. Macché Cenerentola, anzi Semiramide delle arti, poiché nessun’altra quant’essa “libito fe’ licito in sua legge”².

Rimando alle splendide pagine di Praz per la trattazione di Semiramide come figura della licenziosità e per la sua totale inconciliabilità con l’arte della traduzione in cui, paradossalmente, come si sa, tutto è lecito a patto che si rispettino le norme di accettabilità o di adeguatezza di una particolare situazione storico-culturale³. Restiamo alla prima allegoria, a Cenerentola, che è stata spesso chiamata a rappresentare quest’arte. La traduzione è Cenerentola fra le discipline accademiche, con il suo statuto così ambiguamente interdisciplinare (o transdisciplinare, come suggeriscono Arduini e Nergaard)⁴ da essere spesso messa in un cantuccio e maltrattata nei concorsi universitari; è Cenerentola dal punto di vista economico per gli importi vergognosi con cui vengono pagate le cartelle delle traduzioni letterarie; è Cenerentola anche nella considerazione generale del pubblico che di solito non si accorge neppure del traduttore, figura a dir poco sfuggente se non del tutto invisibile come ha ricordato con tono leggero e divertito Daniele Petruccioli in un recente libretto dal bel titolo *Falsi d’autore*⁵. Se la traduzione e la relativa riflessione teorica sono state considerate attività marginali, ancora più bistrattati, fino a tempi recenti almeno, sono stati i traduttori di libri per l’infanzia e la teoria della traduzione di questo settore dell’editoria. Tra le Cenerentole minori poi la traduzione della poesia per l’infanzia è una Cenerentola quasi inesistente. Nelle librerie in cui ormai stanno sparendo anche gli scaffali dedicati alla poesia maggiore, quelli della poesia per l’infanzia non sono neppure mai stati allestiti.

Questa condizione di marginalità o minorità assoluta può avere tuttavia molti vantaggi. Intanto, ed è una constatazione oltre che ovviamente un auspicio, tutte le Cenerentole, da quella di Perrault ai Grimm a quella di Disney, alla fine di-

ventano principesse, anche grazie alle loro capacità metamorfiche (attività sostanziale alla traduzione). Inoltre alcune di loro, e la prima in particolare, la Zezolla del *Cunto de li Cunti* di Basile, archetipo letterario di tutte le Cenerentole occidentali, non solo diventano principesse, ma per diventarlo compiono anche azioni fuori legge. La Cenerentola di Basile, come è noto, è assassina. Su istigazione della maestra di cucito, che diventerà in seguito la matrigna della favola che conosciamo, fa fuori una prima insopportabile matrigna con una determinazione e naturalezza degna di recenti film pulp e splatter: decapitandola con il coperchio di un cassone per i vestiti. Insomma, Cenerentola non è, come si dice, una fanciulla disarmata, ma una gatta pronta a scattare e graffiare⁶.

Tutto questo per dire, fuor di metafora o di allegoria, che forse una riflessione su un settore così marginale come la traduzione della poesia per l'infanzia, genere periferico nel polisistema letterario di Even-Zohar⁷, potrebbe offrire sollecitazioni interessanti sia a uno dei pochi settori dell'editoria (quello per ragazzi) che cresce e continua a offrire qualche speranza per la sopravvivenza del libro, sia alla riflessione sulla traduzione in generale, proprio perché, in un qualche modo, sembra essere meno soggetto alla supponenza o all'inibizione che spesso accompagnano l'operare dei traduttori di poesie con la P maiuscola, collocate al «centro del sistema». La storia della teoria della traduzione dei libri per l'infanzia (di cui Tabbert dà un resoconto molto utile con un saggio del 2002 in cui passa in rassegna i primi quarant'anni di questo ambito di ricerca⁸) mostra come dopo gli studi pionieristici di Klingberg, che avevano un approccio alla traduzione di tipo *source oriented* e sostanzialmente prescrittivo, la *skopos theorie* di Vermeer e Reiss in particolare con i lavori di Nord, la scuola di Tel Aviv con Toury, ma anche i saggi molto citati di Oittinen, Puurtinen, Shavit, O'Sullivan ecc., hanno spostato l'attenzione sulle trasformazioni determinate dai destinatari delle traduzioni⁹. Così sotto i riflettori degli studiosi vengono messi i genitori che scelgono e acquistano il libro, il traduttore che lo traduce, l'editore che si assicura i diritti e lo lancia sul nuovo mercato, l'editor che si fa portavoce della «filosofia» dell'editore. Scrive, sintetizzando, Cecilia Alvstad:

Translation of children's literature is characterized by a series of traits. Among these, the most commonly treated by scholars in the field are: (1) cultural context adaptation, (2) ideological manipulation, (3) dual readership (the target audience includes both children and adults), (4) features of orality, and (5) the relationship between text and image¹⁰.

A diventare determinante nella trasformazione del testo di partenza è l'idea che la cultura ricevente ha del bambino, ancor più, forse, della stessa figura dell'utilizzatore finale del libro, e cioè il bambino, e, certo, ancor più del testo in sé con il suo portato estetico. È fuori di dubbio che la generale marginalità della letteratura per ragazzi rispetto al centro del sistema letterario consente a

molti degli attori del processo traduttivo di vedere i testi in questione più come merce che oggetti dotati di un valore letterario in sé. Tutto questo fa a volte perdere di vista la specificità poetica del testo di partenza o, se vogliamo usare un termine ormai desueto, la sua letterarietà, ciò che lo rende un testo coeso e coerente, un testo da considerare nella sua completezza, dove ogni elemento è legato a ogni altro da un rapporto di tipo olistico¹¹.

Due esempi quasi aneddotici. Anni fa mi è capitato di assistere a una conferenza molto dotta sulla traduzione di un testo illustrato per bambini il cui tema centrale erano le mutande di una bambina. La traduttrice, con molti riferimenti alla letteratura critica (dai *gender studies* alla psicanalisi) si era concentrata sul problema della traduzione delle parole tabù (tali almeno per i genitori). La traduzione, frutto di un'assoluta padronanza delle problematiche psico-socio-antropologiche, non teneva conto però di un elemento fondamentale: il ritmo. Quel testo in origine era un *rap*; nella traduzione non era niente. Trascurare il ritmo voleva dire, in quel caso, travisare completamente il soggetto.

Il secondo esempio è ripreso da un albo illustrato in cui si racconta la storia di un topo cavaliere che fa scorribande sull'autostrada, e che galoppa all'impazzata. È una storiella raccontata nella forma della ballata classica, con quartine a rime 'abcb', in genere due tripodie, una tetrapodia e una tripodia. Nella seconda delle strofe qui riportate però l'autrice, Julia Donaldson, sembra cambiare schema:

The Highway Rat was a baddie.
The Highway Rat was a beast.
He took what he wanted and ate what he took.
His life was one long feast.

His teeth were sharp and yellow,
His manners were rough and rude,
And the Highway Rat went riding –
Riding – riding –
Riding along the highway
and stealing the traveller's food¹².

Mentre nella prima tutto sembra regolarmente seguire la struttura della quartina della forma ballata, nella seconda i versi si moltiplicano. Basterà leggere ad alta voce il testo (questo d'altronde è uno degli elementi fondamentali di questo genere di libro in cui testo, immagini e dicibilità si compendiano e si significano a vicenda¹³) per accorgersi che quei due versi in più non sono altro che il terzo verso ipermetro della quartina che ritmicamente (quasi una onomatopea ritmica) restituisce l'incessante cavalcare del topo. Ridisponendo sulla pagina la strofa possiamo avere:

His teeth were sharp and yellow,
His manners were rough and rude,
And the Highway Rat went riding – Riding – riding – Riding along the highway
and stealing the traveller's food.

Laura Pelaschiar, traduttrice del *picture book*, decide di normalizzare e ricondurre tutto a una forma sorvegliata e convenzionale:

Ha denti giallastri, potenti e affilati,
Ha modi incivili, rozzi e sgarbati.
Galoppa veloce, il topo brigante,
Minaccia ed estorce da vero furfante¹⁴.

Possiamo dire che compensa aggiungendo addirittura una doppia rima baciata dove in inglese c'era una sola rima nella quartina, ma certamente toglie un elemento interessante, un elemento di ritmica semantica che, senza disturbare categorie care ai formalisti e ora passate di moda come ritegno o evasione della norma, introduceva nel testo una particolarità estetica insolita. Come si sa, sono tante piccole cose che insieme rendono un testo forte e solido e ne determinano il valore estetico e la letterarietà.

Roberta Pederzoli, in un libro utile e ben documentato sulla traduzione e la letteratura dell'infanzia, non solo si occupa del rapporto fra l'atto traduttivo e i vincoli pedagogici, le manipolazioni ideologiche, le esigenze commerciali degli editori che caratterizzano questa attività, ma pone in termini molto chiari il problema della responsabilità estetica che ciascun traduttore ha nei confronti del testo di cui si prende cura. Così scrive Pederzoli nelle conclusioni del suo volume:

Nous avons présenté plusieurs réflexions sur l'engagement en littérature de jeunesse et dans sa traduction. Sans rejeter la validité de l'approche *target-oriented*, nous avons soutenu la nécessité de la repenser dans une perspective qui soit plus respectueuse du texte de départ. En effet, si l'on se base sur une conception de la littérature de jeunesse esthétiquement légitime, il est nécessaire que la traduction vise, avant tout, à transposer son identité littéraire dans une autre langue. Puisque la critique littéraire semble tendre vers la mise en valeur de la dignité esthétique propre à cette production, il est temps que la théorie de la traduction suive également cette orientation. D'ailleurs, le texte représente un objet empirique beaucoup plus stable que la figure de l'enfant, trop fuyante et évanescence. Revenir au texte signifie par conséquent se baser sur une entité concrète, dotée de certaines caractéristiques qui peuvent être transposées dans une autre langue¹⁵.

Riportare l'attenzione sul testo di partenza non significa naturalmente dimenticare dell'assoluta rilevanza dei vincoli extratestuali¹⁶ in azione nell'atto tra-

duktivo, significa semplicemente cercare di riequilibrare le cose, facendo in modo che la dimensione letteraria non venga dimenticata e che la letteratura per l'infanzia risponda appieno a una specificità del suo statuto, che è di essere un testo educativo, e non solo per le questioni etiche, religiose, o delle buone maniere, come da sempre sono stati i libri per l'infanzia, ma anche per quelle estetiche. I libri di poesia (e credo che esista molta buona poesia per l'infanzia, poesia di serie A, nonostante lo scetticismo di Croce) possono essere modelli di una scrittura misurata, cantabile anche secondo le regole metriche convenzionali di una lunghissima tradizione che la sbornia del verso libero del novecento, come qualcuno l'ha chiamata, almeno da noi, sembra aver fatto troppo frequentemente dimenticare (ed è, credo, un peccato); ma possono essere anche usati come occasione per un esercizio creativo di traduzione che abbia anche lo scopo di introdurre i ragazzi al mondo della composizione poetica, al laboratorio dell'arte, oltre che all'apprendimento di una lingua straniera, almeno nella sua dimensione motivazionale. La poesia e l'atto traduttivo possono in questo senso essere una palestra incredibilmente feconda per esercitare al meglio il pensiero divergente, e non certo per partecipare a quella che Robinson ha definito sarcasticamente la «demoralizing pedagogy»¹⁷ delle traduzioni scolastiche ossessionate dalla normatività e da una ricerca dell'equivalenza, spesso solo dizionariesca, dei testi o meglio del testo di partenza e dello pseudo-testo di arrivo.

Anche per questo è importante ripetere che è necessario imparare ad ammirare il testo di partenza, a guardarlo con attenzione, a interrogarlo cercando di comprenderlo, di coglierlo nella sua complessità, ad individuarne i vincoli che lo rendono un 'testo', un tessuto coeso e coerente. 'Vincolo', come ricorda anche l'etimo, viene dal latino *vincĭre*, legare; il vincolo è prima di tutto ciò che lega il testo, che lo fa essere quello che è, una unità complessa e organica. Individuare queste forze vettoriali che tengono insieme il testo è indispensabile per poi tentare di situarle e ricompattarle in una nuova cultura. E nel far questo non si dovrà dimenticare che saremo sempre lettori e creatori di un modo, uno dei modi possibili, di esistenza di quel testo. La traduzione può essere una forma privilegiata di scrittura creativa, come poche altre altamente vincolata sia dal testo di partenza, con tutte le norme culturali, retoriche e stilistiche che lo hanno determinato, sia dalla cultura (con tutte le sue istituzioni letterarie) in cui il nuovo testo deve ripresentarsi. Basterà ricordare che con creatività non si intende qui ovviamente mancanza di regole, ma, al contrario, capacità di trovare soluzioni non così scontate all'interno di un sistema (quello letterario) altamente normato.

Mi permetto di raccontare, nello spazio ancora a disposizione, un'esperienza traduttiva di cui sono particolarmente orgoglioso, non tanto per la traduzione in sé, ma per l'oggetto-libro che assieme all'autore e illustratore, all'editore, all'*editor* siamo riusciti a realizzare, e in cui queste due direzioni (traduzione come

occasione per comprendere le norme poetiche di un testo e come possibile palestra su cui esercitare il pensiero divergente) sono state tenute presenti.

Mi riferisco a un libro di poesie per bambini di Roger McGough, poeta inglese nato nel 1937 e noto come uno dei tre poeti di *The Mersey Sound*, l'antologia di poesia che, con il suo milione di copie vendute, ha reso celebri i poeti Pop di Liverpool¹⁸. McGough pubblica nel 1988 un libro intitolato *The Imaginary Menagerie*, che raccoglie composizioni piuttosto brevi su animali improbabili spesso frutto di giochi di parole, di slittamenti fonetici, di crasi, di parole *matroska*, di catacresi rivitalizzate ecc. Così in pochi versi viene data la definizione di un *wordfish* che altro non è che un *swordfish* che ha perso una S e ora va in giro zigzagando per il mare in cerca della lettera perduta:

Wordfish
are swordfish
in a state of undress

Criss-crossing
the ocean

in search of an S¹⁹.

124 Il libro è pieno di giochi di questo tipo. Naturalmente per tradurre è necessario prima di tutto capire in che cosa consiste il gioco di parole, poi individuare le figure ritmiche, fonetiche, retoriche che rendono coeso il quadro. Trascurare la rima, il ritmo, il gioco di parole fra *sword* e *word*, la splendida allitterazione onomatopeica della s, ma anche il richiamo all'andare in giro per il mare alla ricerca di una lettera zigzagando (*criss crossing*) con un evidente richiamo alle parole incrociate, sono tutti elementi importanti che rendono il testo appunto un testo poetico e non solo una battuta arguta. Individuare i *constraint* è un atto conoscitivo che ci porta a toccare la testura dell'oggetto poetico, a sentirne la consistenza, la trama; decidere qual è il vincolo non trascurabile è un atto valutativo che si concretizza nel momento in cui l'«interpretazione conoscitiva» si trasforma in «interpretazione produttiva», come avrebbe detto Emilio Betti²⁰.

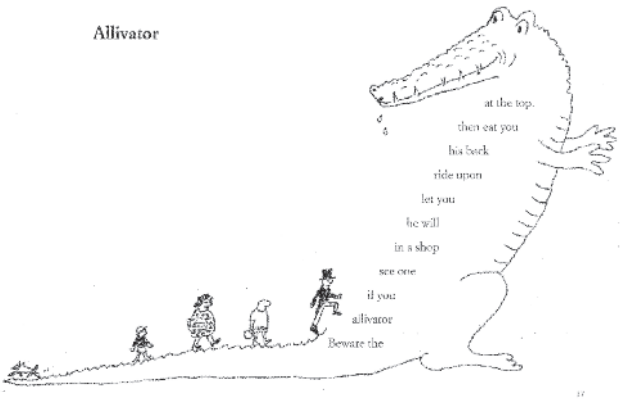
Ma il testo da tradurre è quella complessità. Così la poesia dedicata all'*allivator*, un animale immaginario mezzo *alligator* e mezzo *escalator* o *elevator*, sarebbe poco più della bizzarra invenzione di un neologismo o di una parola macedonia o *portmanteau* se non fosse parte di un testo che è anche un breve consiglio, con tanto di materializzazione grafica sulla pagina, rime e ritmo ascendenti:

at the top.
then eat you
his back
ride upon
let you
he will
in a shop
see one
if you
allivator
Beware the

Una soluzione che tiene conto di alcuni di questi constraint intratestuali potrebbe essere la seguente:

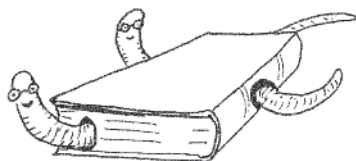
a fine percorso
poi ti mangia
salire sul dorso
prima ti lascia
in un negozio
se ne vedi una
squala mobile
Attento alla

La cosa poteva funzionare se Roger McGough non avesse deciso di accompagnare la poesia con un disegno che toglie alla *squala mobile* ogni diritto di esistenza, soprattutto dal momento in cui l'editore italiano oltre ai diritti delle poesie acquista anche l'impianto grafico del libro imponendo così al traduttore un vincolo paratestuale. Ecco la poesia come appare in un *Imaginary Menagerie* di McGough del 2011, da lui stesso illustrata:

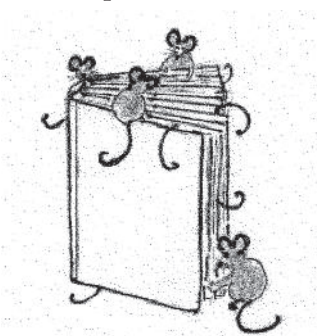


Come si è detto, nei libri per l'infanzia l'illustrazione non è trascurabile. Il vincolo fra parola grafica, suono e immagine – inteso qui come legame stretto, di sangue o di famiglia – diventa un *constraint* quasi ineludibile.

Avendo incontrato molte difficoltà nel tradurre in italiano i giochi di parole di McGough anche per via del vincolo paratestuale dell'immagine, ho chiesto al poeta, che in questo caso era anche illustratore delle proprie poesie, di dare una mano all'impresa e di disegnare qualche nuovo animale nel caso non fossi riuscito nella nuova versione a mantenere, per forza di cose o per incapacità mia, lo stesso animale. Rassicurato dalla sua liberalità e disponibilità a tradurre in nuove immagini le traduzioni italiane dei suoi testi, ho sentito che forse qualche piccola sfida traduttiva poteva essere portata a termine. Così i *Bookworms*, gli animali più intelligenti conosciuti da McGough, che vivono nelle biblioteche, che mangiano parole e che hanno questo aspetto:



sono potuti diventare in italiano topi da biblioteca



con le stesse abitudini culinarie-libresche dei *bookworms* («In gran parte vegetariani / mangiano parole molto scarse / evitano i nomi di animali / e ogni riferimento alla carne»). Come loro «Vivono molto a lungo / e quando è ora di partire / s'appallottolano fra le pagine / e mangiano 'La Fine'»²¹. Casi analoghi per il fenicottero (in inglese *Flamingo*), provetto ballerino di *Flamenco*, che in italiano si è trasformato in una tarantola altrettanto esperta in danze; per le capesante (*Scallop*) che galoppano (*gallop*) negli ippodromi marini inglesi, e che in italiano lasciano il posto alle *trote* che anziché galoppare *trottano*; o per il fantastico *Catapillow*, un gatto-cuscino che ad orecchio sembra un bruco (*Caterpillar*), ma in verità è un comodo oggetto-animale su cui si può

appoggiare la testa nel sonno, e che si trasforma in una Caramicia da notte, che altro non è che «un buon animaletto / ottima se fa freddo / quando vai a letto»²².

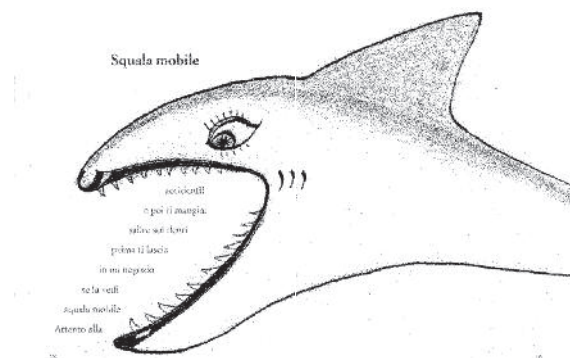
Questo via vai fra i testi è stato reso ancor più evidente dall'editore, che ha accolto la proposta di pubblicare anche il testo in inglese, cosa inusuale nei libri per l'infanzia. Nel volumetto si hanno così il testo in inglese con accanto un'illustrazione (o traduzione intersemiotica del testo fonte) e nella pagina accanto la traduzione interlinguistica in italiano con, a volte, una nuova traduzione visiva del nuovo testo.

Ad aprire e chiudere questa sorta di giocosa metamorfosi escheriana di forme, l'editore Gallucci, anche qui felicemente contravvenendo alle abitudini dell'editoria, ha consentito di pubblicare una introduzione e un glossario finale²³ che hanno permesso al libro di diventare, volendo, un eserciziario per la creatività poetica attraverso la traduzione. O almeno queste erano alcune delle intenzioni della squadra che ha prodotto il libro (autore/illustratore, traduttore, editore, editor). *Bestiario immaginario* è uscito con il sottotitolo *Traduzioni aperte*, un'introduzione in cui esplicitamente si invitano i lettori bambini a cercare loro stessi delle soluzioni traduttive alternative, e un glossario finale in cui, con un linguaggio consono all'età dei lettori, si cerca di dar conto di che cosa succede nel testo in inglese, di mettere in fila alcune delle catene che tengono unito il testo di partenza (giochi di parole, figure fonetiche, ritmi ecc.). I giovani lettori sono così invitati a prendere parte al gioco di trasformazioni, in cui l'apprendimento di alcune parole o espressioni della lingua inglese si intreccia con la sollecitazione a ricercare una soluzione traduttiva nella propria lingua madre, che tenga conto della natura estetica del testo. Un piccolo processo creativo vincolato, come deve essere ogni processo creativo che si rispetti se, come nota Bartezzaghi, l'anagramma di 'creatività' è 'cattiveria'²⁴, che ha a che fare, *via captivus*, più coi vincoli e quindi le catene che non con l'assoluta arbitrarietà e liceità, men che meno con la licenziosità, e in questo senso le sarcastiche considerazioni di Praz su Semiramide riportate all'inizio sembrano qui assolutamente pertinenti. Il gioco segue delle regole: come si sa, senza regole non c'è gioco, ma caos. D'altronde se tutto fosse predeterminato e assolutamente obbligato non ci sarebbe più "gioco", ovvero, come ricorda Giampaolo Dossena, quel margine di spazio necessario che deve esserci fra gli ingranaggi, se non si vuole che questi poi si blocchino²⁵. In questa libertà vigilata sta la potenzialità della traduzione come processo di apprendimento creativo e non disanimatamente meccanico. David Bellos, nel suo funambolico libro sulla traduzione, accostando l'arte della traduzione a quella pittorica del ritratto, scrive:

A translation can't be right or wrong in the manner of a school quiz or a bank statement. A translation is more like a portrait in oils. The artist may add a pearl earring, give an extra flush to the cheek, or miss out the gray hairs in the sideburns – and still

give us a good likeness. It's hard to say just what it is that allows viewers to agree that a portrait captures the important things – the overall shape as well as that special look in the eye. The mysterious abilities we have found for recognizing good matches in the visual sphere lie near to what it takes to judge that a translation is good²⁶.

Se Squala mobile poteva essere un interessante *match*²⁷ linguistico per il neologismo *Allivator*, la traduzione iconica di McGough dell'animale italiano continuava il gioco di ricreazione di immagini. Quando ricevetti il disegno fui felice di vedere che McGough aveva recepito la mia sollecitazione, ma anche deluso dal fatto che la poesia, così come era scritta non poteva combinarsi perfettamente con la nuova immagine che McGough aveva disegnato. Nessuno saliva sulla schiena della sua famelica *squala mobile*. Non c'era tempo (altro vincolo extratestuale assillante per i traduttori) per un altro giro di disegni, e così l'immagine della potenziale squala mobile a disposizione diventa un nuovo vincolo nella quale si deve cercare di inserire una poesia concreta che abbia una sua coerenza sia interna sia con la poesia iniziale. Una possibile soluzione, una fra le altre, molto diversa da quella abbozzata senza le deviazioni obbligatorie determinate delle immagini, potrebbe essere la seguente:



Si può fare di meglio, come di certo potranno fare anche i lettori di questa breve presentazione, ai quali si ricorda che siamo nel reame delle traduzioni aperte. Così come si può fare di meglio con i pesci spada che senza la 's' si erano trasformati in pesci "parola". Forse potrebbero essere una spigola che persa la s pigola come un pulcino, o uno scampo che smarrita la s se ne va in giro per il campo marino, o scorfani che avendo perso i due genitori 'C' e 'S' si trovano orfani a vagabondare per il mare alla ricerca dei genitori perduti:

Orfani
sono scorfani
Un po' sotto stress

In cerca
per il mare
di una C e una S

Importante, credo, sia non fare come gli struzzi che di fronte alle difficoltà non accettano le sfide:

One morning
an ostrich
buried his head
in the sand
and fell asleep

On waking
he couldn't remember
where he'd
buried it.

Una mattina
uno struzzo
ficcò la testa
sotto la sabbia
e si addormentò

Svegliatosi
non si ricordò
dove

la ficcò²⁸.

Anche McGough a un certo punto si è voluto inserire creativamente e in modo imprevisto in questo movimento del testo. Tra le nuove illustrazioni per l'edizione italiana c'era un disegno di un uomo con un paio di forbicioni da giardiniere che potava le siepi a forma di animale. L'illustrazione accompagnava una poesia inedita intitolata *Topiary*, che significa appunto Topiaria ovvero, come recita il dizionario, «L'arte di potare piante e arbusti in modo da dare loro forme particolari», (da *tópos*, 'luogo'). Ecco il testo:

The art
Of clipping hedges
In the shape of mice.

Oltre all'illustrazione e alla poesia c'erano anche due righe in cui McGough mi chiedeva che cosa pensassi di questi versi e se mi sembrasse opportuno inserirla nel libro. Confesso di avere provato una felicità e una sorpresa mai provate prima quando mi accorsi che la traduzione senza sforzo e il disegno davano un senso a qualcosa che in inglese era un *nonsense* pressoché totale.

Topiary	Topiaria
The act of clipping hedges in the shape of mice.	L'arte di potare le siepi a forma di topi.



In italiano gli animali dell'immagine sono dei topi e quindi la topiaria non può che essere l'arte di potare le piante a forma di topo. Credo che McGough sia arrivato a questa sovrapposizione di piani grazie ai topi da biblioteca: dovendo illustrare i *bookworms* metamorfizzati in topi dalla traduzione italiana, deve essere scattato il corto circuito topiaria-topi, che in italiano viene immediata, ma in inglese non ha nessuna ragione di essere (*topiary* e *mice*). Qui il poeta/illustratore si è preso tutte le libertà concesse dalla creatività (cioè dalle regole associative e di aderenza al testo) e ha "invertito la marcia", come nel gioco delle associazioni in libertà, esercitando lui stesso il pensiero divergente.

Forse un'inversione di marcia nella riflessione sulla traduzione dei libri per l'infanzia potrebbe essere quella di rimettere al centro, accanto a tutto il resto di cui si è detto all'inizio, il testo, la sua valenza estetica, i vincoli formali che lo rendono un testo poetico, ludico, complesso, organico, ritmico e cercare di vedere i *constraint* non come intralci, ma come vincoli familiari, come quel minimo comun denominatore poetico che dovrebbe tenere uniti i due testi, autonomi ma simili, legati dalla comune appartenenza al mondo del suono e del ritmo.

Tradurre è un'arte seria, difficile, a volte esasperante, per l'attenzione certa-
sina con cui si devono individuare i diversi fili che compongono il testo/tessuto, senza dimenticarsi mai dell'insieme, della relazione che questi fili hanno con tutti gli altri, e che li rendono quello che sono solo in virtù della loro relazione con il tutto, ma il tradurre dovrebbe anche essere un lavoro di contentezza e di creatività; una creatività vincolata da un legame di profondo rispetto, come quella libertà, descritta da Hofstadter e riportata in *esergo*, provata dal cane che in un bosco o in un grande parco può finalmente correre accanto al padrone, senza più il guinzaglio:

I run around on my own, but despite all my seeming freedom, I am in truth always invisibly tethered to my master and to the unpredictable pathways that my master chooses to take. Locally, I am captain of my own fate, but on a larger scale, I am slaved to my master's whims. It's a comfortable thing, a comfort zone, giving a sense of security. And fortunately, even if we translators are doomed to serve our novelist master, some of us have chosen those masters for their benevolence – in fact, we've chosen them precisely because of the wonderful strolls they take through parks we know and enjoy²⁹.

¹ D. Hofstadter, *Translator, trader. An Essay on the Pleasantly Pervasive Paradoxes of Translation*, Basic Books, New York, 2009, p. 31.

² M. Praz, *Grandezza dei traduttori*, in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, Longo, Ravenna, 2015, p. 82.

³ Si vedano G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1995; C. Schäffner (a cura di), *Translation as Norms*, Multilingual Matters, Clevedon, 1999.

⁴ S. Arduini, S. Nergaard, *Translation: a New Paradigm*, in «Translation», Inaugural Issue (2011), pp. 8-9.

⁵ D. Petruccioli, *Falsi d'autore*, Quodlibet, Macerata, 2014.

⁶ G. B. Basile, *La gatta Cennerentola. Trattenimento siesto de la iornata primma*, in *Lo cunto de li cunti*, a cura di C. Stromboli, Salerno Editrice, Roma, 2013, pp. 122-136; si veda anche A. Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Longo, Ravenna, 2012.

⁷ I. Even Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 225-238.

⁸ R. Tabbert, *Approaches to the translation of children's literature. A review of critical*

studies since 1960, in «Target», 14/2 (2002), pp. 303-351.

⁹ G. Klingberg, *Children's Fiction in the Hand of the Translators*, Liber/Gleerup, Malmö, 1986; C. Nord, *Scopos, loyalty and translational conventions*, in «Target», 3/1 (1991), pp. 91-109; R. Oittinen, *Translating for Children*, Garland, New York, 2000; T. Purteen, *Translating Children's Literature: Theoretical Approaches and Empirical Studies*, in G. Leathy (a cura di), *The Translation of Children's Literature. A Reader*, Multilingual Matters, Clevedon, 2006, pp. 54-64; Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature*, The University of Georgia Press, Athens and London, 1986; E. O'Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik*, Universitätslag C. Winter, Heidelberg, 2000.

¹⁰ C. Alvstad, *Children's literature and translation*, in Y. Gambier, L. van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, vol. I, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2010, p. 22.

¹¹ Di «holistic integrity» di un testo, che il traduttore deve cercare di preservare valutando la dominanza dei diversi vincoli testuali (funzione del testo, la sua coerenza, lo stile, la forma) e la loro interrelazione come «problem solving process», parla R. Stolze, *Creating «presence» in translation*, in G. Hansen, K. Malmkjaer, D. Gile (a cura di), *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2001, pp. 39-50.

¹² J. Donaldson, *The Highway Rat*, Alison Green Book, London, 2011, p.2.

¹³ A. Sezzi, *Luca, la luna e il latte: i vincoli del tradurre un poema pittorico*, in G. Palumbo (a cura di) *Sui vincoli del tradurre*, Officina, Roma, 2010, pp. 83-108 e Id., *The translation of pre-school picturebooks: towards a different child image and of a different voice of the adult aloud reader*, in D. Torretta, M. Dossena, A. Sportelli (a cura di), *Proceedings of the 23rd AIA Conference - Forms of Migration/Migration of Forms*, Progedit, Bari, 2009, pp. 352-353.

¹⁴ J. Donaldson, *Il topo brigante*, tr. it. L. Pelaschiar, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (Trieste), 2011, p. 2.

¹⁵ R. Pederzoli, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Peter Lang, Bruxelles/Bern/Berlin, 2012, p. 288.

¹⁶ Per la distinzione fra vincoli intratestuali, intertestuali, paratestuali e extratestuali, mi permetto di rimandare a F. Nasi, *Traduzioni estreme*, Quodlibet, Macerata, 2015.

¹⁷ D. Robinson, *22 Theses on Translation*, in «Journal of Translation Studies», 2 (June 1998), pp. 92-117.

¹⁸ A. Herni, R. McGough, B. Patten, *The Mersey Sound*, Penguin, Harmondsworth, 1967.

¹⁹ R. McGough, *An Imaginary Menagerie*, illustrated by T. Blundell, Puffin, London, 1990, p. 102.

²⁰ E. Betti, *Teoria generale dell'interpretazione*, a cura di G. Crifò, Giuffrè, Milano, 1990.

²¹ R. McGough, *Bestiario immaginario*, disegni dell'autore, traduzioni aperte di F. Nasi, Gallucci, Roma, 2013, pp. 35-37.

²² Ivi, pp. 66-69, 116-117, 46-47.

²³ All'importante funzione che possono avere i peritesti (note, introduzioni, postfazione, quarte di copertina, glossari ecc.) nei testi in traduzione, in particolare in quelli per il mercato editoriale di consumo, dedica un ampio saggio C. Elefante, *Traduzione e Paratesto*, Bononia University Press, Bologna, 2012. Per la studiosa questi spazi «hanno un'importanza fondamentale nel passaggio che la traduzione consente da una cultura all'altra, perché nella loro pluralità, sono spazi ibridi, soglie che, al pari del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera» (p. 11). Sono luoghi in cui si parla del testo, che è lì accanto, in traduzione; luoghi che si presentano evidentemente come *altri* e in cui l'editore, il traduttore o il critico si rivolgono a un lettore culturalmente diverso da quello per cui il libro era stato originalmente scritto; luoghi eterodiegetici in cui la mediazione può essere resa esplicita e che possono dare anche indicazioni su una nuova funzione del libro.

²⁴ S. Bartezzaghi, *L'elmo di Don Chisciotte. Contro la mitologia della creatività*, Laterza, Bari, 2009, p. 15.

²⁵ G. Dossena, *Dizionario dei giochi con le parole*, Vallardi, Milano, 1994, p. 112.

²⁶ D. Bellos, *Is That a Fish in Your Ear. Translation and the Meaning of Everything* (2011), Faber and Faber, New York, 2012, p. 318.

²⁷ Interessante l'importanza attribuita da Bellos al termine *match*, assai preferibile, a suo dire, alle categorie d'identità, equivalenza o analogia, spesso utilizzate in riferimento al tradurre. Per Bellos, «Translators are match-makers of a particular kind. It's not as simple as the marriage of content and form. Just as when we match faces and portraits, we rely on multiple dimensions and qualities to judge when translation has occurred. Children's puzzle books exploit and psychologists study our ability to recognize and manipulate the distinct but overlapping relations I've called same, like, and match. Translators use that ability in the specific fields of

speech and writing in a foreign tongue. Not all of them are great at their job, and not many have the time and leisure to wait for the best match to come. But when we say that a translation is an acceptable one, what we mean is an overall relationship between source and target that is neither identity, nor equivalence, nor analogy – just a complex thing called a good match». *Ivi*, p. 322.

²⁸ R. McGough, *Bestiario immaginario*, cit., pp. 98-99.

²⁹ D. Hofstadter, *op. cit.*, p. 31.

Eleonora Gallitelli

LA TRADUZIONE COME ATTO DI CORAGGIO: PAVESE E VITTORINI ALLE PRESE CON I FORBIDDEN WORDSYMBOLS DI FAULKNER

Nella presente relazione vorrei porre a confronto le strategie perseguite da Elio Vittorini e da Cesare Pavese nelle traduzioni di due romanzi di William Faulkner, rispettivamente *Light in August* e *The Hamlet*, svolte a cavallo degli anni Trenta e Quaranta. Partendo da una prospettiva 'sistemica', l'analisi si concentrerà sull'atteggiamento assunto dai traduttori rispetto alla semantica del coraggio, centrale nel Ventennio.

Sotto il regime fascista l'editoria italiana vive una stagione rosea ed estremamente proficua anche grazie a nuovi e più efficienti sistemi di produzione e di distribuzione che le permettono di aprirsi a un pubblico di massa. Nascono importanti case editrici come Bompiani, Frassinelli, Einaudi, che si servono delle traduzioni per ampliare e diversificare la propria offerta, inaugurando nuove collane che puntano su testi classici e contemporanei di letteratura «amena» o «romantica»¹. Sul piano dell'offerta libraria l'Italia fascista è un paese estremamente ricettivo ed esterofilo, addirittura il paese in cui si pubblica il maggior numero di traduzioni al mondo², tanto che Pavese, come è noto, lo chiamerà il «decennio delle traduzioni». In effetti le cifre dimostrano che, in barba all'autarchia economica e culturale, il cambio di passo dell'industria del libro fu notevole: all'interno della sola Mondadori la percentuale di titoli tradotti crebbe dal 10,5% degli anni Venti al 41,1% degli anni Trenta.

Proprio nel decennio in cui il Fascismo passa da movimento a regime si compie l'ingresso della letteratura americana nel sistema culturale italiano. L'importazione dei romanzi americani, tuttavia, non fu priva di ostacoli, innanzitutto sul versante politico-burocratico. Ogniqualvolta si decideva di tradurre un'opera straniera bisognava informare preventivamente il ministero della Cultura popolare e attenderne l'autorizzazione. Il ministero non interveniva direttamente per impedire la pubblicazione dei testi stranieri con una censura preventiva. Piuttosto, tra autorità ed editori si avviò una sorta di negoziato: gli editori provvedevano internamente a 'emendare' i libri con le cosiddette «revisioni», che consistevano in un «lavoro di autocontrollo e autobonifica»³; per evitare danni economici, le case editrici si autocensuravano, anticipando e prevenendo i veti del regime. In alcuni casi, come in quello, divenuto celebre, dell'antologia *Americana* (1942)⁴, per avere il permesso di pubblicare fu sufficiente accettare un'introduzione autorizzata dal regime.

L'interesse politico nell'editoria introduce la traduzione nella sfera dell'azione. Chi decideva di tradurre o pubblicare testi tradotti compiva o almeno

riteneva di compiere un atto di coraggio, un'impresa mossa dal desiderio di coinvolgersi attivamente nella vita pubblica e sociale, oltre che culturale, del Paese. Il ruolo dell'intellettuale, soprattutto dell'intellettuale filoamericano, prima e durante la guerra, richiedeva impegno, audacia, devozione e, paradossalmente, anche il coraggio di rischiare di passare per pusillanimi, come osserva Pavese nell'introduzione alla sua traduzione di Moby Dick: «Credo che ci voglia meno coraggio ad affrontare un capodoglio o un tifone che a rischiare di passare per un pedante o un letterato»⁵.

Se tradurre si configurò come un atto di coraggio, un'impresa «temeraria», come la definisce lo slavista Alfredo Polledro⁶, tradurre la letteratura americana divenne l'atto di coraggio intellettuale per eccellenza. I romanzi americani propugnavano la leggenda di un uomo nuovo primitivo, libero e istintuale, un individuo che infrange le norme sociali e che dunque si contrappone al modello fascista che intende il coraggio come responsabilità verso la patria del popolo e del singolo per una rinascita nazionale. Tradurre i romanzi americani acquisisce, per Pavese e Vittorini *in primis*, i connotati eroici della ribellione al regime.

Per aggirare il veto fascista ai presunti «veleni esotici» – in questi termini venivano apostrofate le traduzioni su periodici fascisti come «Il Torchio»⁷ – bisognava presentare le opere straniere come annessioni alla cultura nazionale, più che come una resa alla cultura estera. Così il cauto Arnoldo Mondadori rassicurò per lettera Mussolini garantendogli che il suo personale obiettivo rimaneva quello di «conquistare alla letteratura italiana i capolavori delle letterature straniere»⁸. Tradurre andava inteso come un atto di annessione, di appropriazione imperialista, non come una sconfitta o un'invasione.

La semantica del coraggio riveste un'importanza cruciale anche nella vita e nella scrittura degli autori americani di quegli anni. Faulkner, che aveva sempre desiderato andare al fronte ma non era stato accettato nell'esercito americano per via della sua bassa statura, riuscì ad entrare nella Royal Air Force spacciandosi per inglese e recitò la parte dell'eroe per decenni fingendo di essere rimasto ferito in un incidente aereo durante le esercitazioni.

Dove invece si dimostra coraggioso per davvero è nella scrittura. Arditi, per i tempi, erano i temi trattati nelle sue opere (la questione razziale, la sessualità, lo schiavismo del Sud, il suicidio), la caratterizzazione dei personaggi, l'impasto linguistico della sua prosa, gonfia di figure retoriche, espressioni dialettali, arcaismi, neologismi, citazioni criptate, e caratterizzata da uno stile estremamente involuto, oscuro, allusivo, che nei momenti di maggior tensione narrativa vira verso lo sperimentale, dove le parole si addensano e la sintassi si ripiega su sé stessa.

Faulkner intende il coraggio come una presa di posizione in seno alla scrittura, tanto che accusa di viltà il rivale Hemingway, che si arruolò volontario come autista di ambulanze per la Croce Rossa nella prima guerra mondiale,

perché non si era esposto come lui al fallimento («bad taste, over-writing, dullness»⁹) nella scrittura.

Coraggio ed *endurance* sono richiesti anche al lettore dei romanzi faulkneriani; «Nuoce al Faulkner – commenta Cecchi – quella sua assoluta, nativa gravità che richiede al lettore un impegno coraggioso»¹⁰. Un ardimento ancora maggiore occorreva, tanto più, al traduttore di Faulkner per affrontare «la scorza dura di un costume e di un linguaggio non facili, non sempre accessibili»¹¹, come esemplificano i casi delle traduzioni di *Light in August* e *The Hamlet* svolte rispettivamente da Vittorini nel 1939 e da Pavese nel 1942 per la collana Medusa di Mondadori.

Da *Light in August* a *Luce d'agosto*

Secondo Mario Materassi, curatore dell'edizione italiana dei romanzi di Faulkner per Adelphi e suo traduttore, «*Luce d'agosto* dettò il tono della discussione critica su Faulkner così come, più in generale, sulla letteratura americana contemporanea, in un momento storico nel quale, l'accesso ai testi originari essendo limitato ad una sparutissima élite, il consenso o il dissenso critico si fondava solitamente sulle traduzioni disponibili»¹².

Negli anni Trenta la Francia era ancora l'arbitro del gusto letterario internazionale, così per Faulkner il successo prima ancora che negli Stati Uniti arrivò a Parigi, grazie alla mediazione del critico Maurice-Edgar Coindreau, docente di francese all'università di Princeton. Nell'introduzione al suo *Lumière d'août* del 1935 il critico individuò il fulcro drammatico del romanzo nel capitolo XII, in cui viene sviluppato pienamente il tema della «phobie de l'érotisme», declinato attraverso due motivi: la ninfomania e la questione razziale, che prendono corpo nelle figure della donna e del negro¹³.

Nel brano che segue il narratore descrive una fase della relazione incandescente tra due dei personaggi principali del romanzo, Joe Christmas, l'ambiguo nero dalla pelle bianca, e Joanna Burden, bianca e figlia di puritani, che vive da sola in un quartiere nero della città di Jefferson, Mississippi. Il pathos del loro rapporto, per Joanna, sta nell'identità di *negro* di Christmas, anche se quest'aspetto fondamentale non emerge nella traduzione di Vittorini:

At first it shocked him: the abject fury of the New England glacier exposed suddenly to the fire of the New England biblical hell. Perhaps he was aware of the abnegation in it: the imperious and fierce urgency that concealed an actual despair at frustrated and irrevocable years, which she appeared to attempt to compensate each night as if she believed that it would be the last night on earth by damning herself forever to the hell of her forefathers, by living not alone in sin but in filth.
She had an avidity for the forbidden wordsymbols; an insatiable appetite for the sound of

them on his tongue and on her own. She revealed the terrible and impersonal curiosity of a child about forbidden subjects and objects; that rapt and tireless and detached interest of a surgeon in the physical body and its possibilities.

And by day he would see the calm, coldfaced, almost manlike, almost middleaged woman who had lived for twenty years alone, without any feminine fears at all, in a lonely house in a neighborhood populated, when at all, by negroes, who spent a certain portion of each day sitting tranquilly at a desk and writing tranquilly for the eyes of both youth and age the practical advice of a combined priest and banker and trained nurse.

During that period (it could not be called a honeymoon) Christmas watched her pass through every avatar of a woman in love. Soon she more than shocked him: she astonished and bewildered him. She surprised and took him unawares with fits of jealous rage¹⁴.

Al principio, la cosa lo aveva sconcertato. Quell'abbietto furore di ghiacciaio del New England subitamente invaso dal fuoco d'inferno biblico anch'esso del New England. Forse si rendeva conto di tutta l'abnegazione ch'esso implicava: l'imperiosa e feroce urgenza che nascondeva una disperazione per tanti e tanti anni irrevocabilmente frustrati che lei ogni notte, come se fosse la sua ultima notte sulla terra, sembrava affannarsi a recuperare, dannandosi per sempre all'inferno dei propri antenati, e vivendo nella sozzura oltre che nel peccato. Poi, più che sconcertarlo, essa lo stupì, lo abbagliò. Lo assalì con crisi inaspettate di furiosa gelosia.¹⁵

Nella traduzione spiccano le ripetizioni del pronome *esso/essa* e l'avverbio *subitamente*, due tratti che spostano il testo, in diafasia, verso il polo alto della lingua. L'allusione alla sozzura e al peccato resta su un piano astratto, corredata dai riferimenti religiosi cui si allude nella catena metaforica che apre il periodo. Come rimarca Vittorini in un suo saggio sull'autore americano¹⁶, la duplice metafora, che offusca il quadro narrativo, è un elemento retorico tipico della scrittura di Faulkner. Qui, nella traduzione di Vittorini, il pronome personale antiquato e il gruppo metaforico nascondono il vero motivo dello sconcerto di Christmas.

Nella nuova traduzione di Mario Materassi del 2007, visibilmente più lunga, assistiamo a un ritorno del rimosso:

Dapprima lo scandalizzò: l'abietta furia del ghiacciaio del New England esposto tutt'a un tratto al fuoco dell'inferno biblico del New England. Forse si rendeva conto dell'abiura che c'era in tutto questo: l'urgenza imperiosa e feroce dietro alla quale si nascondeva una vera disperazione per tutti quegli irrevocabili anni di frustrazione, che ogni notte, quasi fosse convinta che sarebbe stata l'ultima notte sulla terra, lei tentava di compensare condannandosi in eterno all'inferno dei suoi avi, vivendo non solo nel peccato ma nella lordura. Aveva una sorta di avidità per i simboli verbali proibiti; un insaziabile appetito per il loro suono nella bocca di lui e nella propria. Rivelava la terribile,

impersonale curiosità di un bambino per i soggetti e gli oggetti proibiti; l'instancabile, distaccato interesse di un chirurgo per il corpo e le sue possibilità. Poi, di giorno, lui vedeva la donna calma, impassibile, quasi mascolina, quasi di mezza età, che era vissuta sola per vent'anni, senza nessuna delle paure di una donna, in una casa solitaria in una zona popolata di negri, quando lo era, e che passava una certa parte di ogni giornata seduta tranquillamente a uno scrittoio a scrivere tranquillamente per gli occhi di giovani e vecchi i consigli pratici di un misto di prete, banchiere e infermiera.

Durante quel periodo (non è che la si potesse chiamare una luna di miele) Christmas la osservò passare per tutte le varie incarnazioni di una donna innamorata. Ben presto lei fece assai più che scandalizzarlo: lo sbalordì, lo disorientò. Lo colse di sorpresa, impreparato, con dei furibondi attacchi di gelosia¹⁷.

Il confronto con l'originale e con la traduzione più recente non lascia dubbi sul fatto che nella sua versione Vittorini abbia scelto di eliminare tutte le parole proibite, quei *forbidden words* che intrecciano un legame simbolico tra parola ed erotismo, ma anche tra parola e coraggio. Nel testo italiano scompare l'audacia di Joanna, che è *almost manlike [...]*, *without any feminine fears at all*, tanto da far paura a Christmas. Intervenendo così aggressivamente sul testo, Vittorini modifica la posizione relativa dei personaggi rispetto alla semantica del coraggio, cancellando la polarizzazione tra libertà di Joanna e paura/fobia di Christmas in un brano cruciale nell'economia del romanzo, in cui Faulkner sembra aver celato una dichiarazione di poetica. Certo è impossibile stabilire se sia Vittorini stesso a non condividere questa visione 'trasgressiva' di Faulkner o se invece, da editor, nutra il timore che altri (i censori, i lettori) non la accetteranno. Il risultato è che, in questa versione 'adattata' del romanzo, della complessa personalità di Joanna resta soltanto il tratto più tradizionalmente associato a un'amante, la gelosia. Proseguendo nella narrazione, il focus di posta sulla paura di Christmas, che nella versione italiana resta sospesa come un enigma. I due lunghi paragrafi che ripercorrono il climax della relazione tra i due amanti poi culminante in un omicidio vengono compressi in poche righe elusive, che certo non possono essere accusate di offendere la morale pubblica:

Sometimes the notes would tell him not to come until a certain hour, to that house which no white person *save himself* had entered in years and in which for twenty years now she had been all night alone; for a whole week she forced him to climb into a window to come to her. He would do so and sometimes he would have to seek her about the dark house until he found her, hidden, in closets, in empty rooms, waiting, panting, her eyes in the dark glowing like the eyes of cats. *Now and then she appointed trysts beneath certain shrubs about the grounds, where he would find her naked, or with her clothing half torn to ribbons upon her, in the wild throes of nymphomania, her body gleaming in the slow shifting from one to another of such formally erotic attitudes and gestures as a Beardsley of the time of Petronius might have drawn. She would be wild then, in*

the close, breathing halfdark without walls, with her wild hair, each strand of which would seem to come alive like octopus tentacles, and her wild hands and her breathing: «Negro! Negro! Negro!»

Within six months she was completely corrupted. It could not be said that he corrupted her. His own life, for all its anonymous promiscuity, had been conventional enough, as a life of healthy and normal sin usually is. The corruption came from a source even more inexplicable to him than to her. In fact, it was as though with the corruption which she seemed to gather from the air itself, she began to corrupt him. He began to be afraid. He could not have said of what. But he began to see himself as from a distance, like a man being sucked down into a bottomless morass. He had not exactly thought that yet. What he was now seeing was the street lonely, savage, and cool. That was it: cool; he was thinking, saying aloud to himself sometimes, «I better move. I better get away from here» (p. 195).

Egli cominciò ad aver paura. Non avrebbe saputo dire di che cosa. Ma cominciò a guardare la strada, ch'era solitaria, selvaggia e fresca; questo soprattutto: fresca; e cominciò a pensare, talvolta a darsi addrittura: «Farei meglio ad andar via. Farei meglio ad andar via di qua» (pp. 179-80).

Di nuovo, la nuova versione di Materassi recupera la parte tagliata:

140

Di quando in quando stabiliva i convegni sotto un cespuglio da qualche parte del giardino, e lì la trovava nuda, o con indosso le vesti mezzo ridotte a brandelli, negli spasimi d'una *sfrenata* ninfomania, il corpo che luceva nel lento passare da uno a un altro gesto, da una all'altra delle formali posizioni erotiche quali avrebbe potuto disegnare un Beardsley del tempo di Petronio. Era *sfrenata*, allora, nell'intima, ansante semioscurità senza pareti, con quei capelli *sfrenati*, ogni ciocca dei quali sembrava prendere vita come tentacoli di piovra, e le mani *sfrenate* e lei che respirava: «Negro! Negro! Negro!»

Di lì a sei mesi era completamente corrotta. Non si poteva dire che fosse stato lui a corromperla. La vita di Christmas, con tutta la sua anonima promiscuità, era stata piuttosto convenzionale, come lo è di solito una sana e normale vita peccaminosa. Quella corruzione scaturiva da una fonte ancor più inesplicabile per lui che per lei. Anzi, era come se con la corruzione che lei sembrava cogliere dall'aria stessa cominciasse a corrompere lui. E Christmas cominciò a spaventarsi. Non sarebbe stato in grado di dire di che cosa. Ma cominciò a vedersi come da lontano, come uno che venisse risucchiato in una palude senza fondo. Ancora non era arrivato a pensarlo proprio in questi termini. Quanto adesso vedeva era quella fredda strada solitaria e brutale. Ecco: fredda; pensava, a volte dicendoselo ad alta voce, «Sarà meglio che mi dia una mossa. Sarà meglio che mi levi di qui» (p. 221).

Dal testo presentato nella sua integrità capiamo che il *wordsymbol* proibito a cui si alludeva in precedenza è l'epiteto di *negro* con cui Joanna si riferisce a

Christmas durante i loro convegni notturni. Come in *Go Down Moses*, in particolare nel racconto "The Bear", ma anche in "Wash Jones" (tradotto dallo stesso Vittorini e incluso in *Americana* con un rimaneggiamento pacificante nel finale), il negro della narrativa faulkneriana è sempre una proiezione del peccato dei bianchi: Joanna *Burden* è oppressa da questo carico familiare. La scelta di Vittorini di omettere ogni riferimento razziale, tuttavia, appare molto accorta, se si pensa che l'anno prima della pubblicazione di *Luce d'agosto*, nel 1938, in Italia vengono emanate le leggi razziali. Vittorini esclude anche il riferimento culturale ai soggetti erotici dell'illustratore Beardsley e, soprattutto, la parola *ninfomania*, con cui il narratore identifica i comportamenti selvaggi (l'aggettivo *wild* è ripetuto tre volte nell'originale) di Joanna.

La paura accende e attanaglia anche un altro dei protagonisti del romanzo, il reverendo Gail Hightower, che in seminario ha trovato rifugio dalla paura della vita. Nella scena che chiude il tredicesimo capitolo Hightower appare solo, affacciato alla finestra, perso in ricordi e fantasticherie. Ripensando al passato, ricorda la vita pulsante della natura:

Then the ground, the bark of trees, became actual, savage, filled with, evocative of, strange and baleful half delights and half terrors. He was afraid of it. He feared; he loved in being afraid (p. 239).

Il suolo allora, e la scorza degli alberi avevano una realtà selvaggia, pieni e insieme evocatori di semi-piaceri e di semi-paure. Egli n'era spaventato. E amava sentirsi spaventato (p. 218).

141

Faulkner forza la sintassi dell'inglese per esprimere un concetto ineffabile: amare nell'aver paura («*he loved in being afraid*»). L'anomalia grammaticale invita a pensare che in quell'affermazione, in cui amore e paura si intrecciano in maniera inconsueta e perturbante, risieda qualcosa di misterioso e metafisico, che va oltre il dicibile, alla cui comprensione ci si può avvicinare solo entrando in sintonia con la voce individuale dell'autore.

Anche Materassi, seguendo Vittorini, riconduce alla norma l'anomalia:

Allora il terreno, la corteccia degli alberi, tutto diventava vero, ricco, selvaggio, evocava strani e minacciosi mezzi piaceri, mezzi terrori. Ne aveva paura. Lo spaventava; amava aver paura (p. 268).

Queste modifiche 'addomesticanti' attuate da Vittorini lasciano in dubbio sul perché di tanti tagli: per mancanza di coraggio, per giustificata premura editoriale, per timore della censura oppure, più semplicemente, per allineare il testo alla propria visione del mondo e della letteratura? Una lettera indirizzata a Pavese farebbe propendere per quest'ultima ipotesi:

Nella traduzione di *God's Little Acre* [di Caldwell] mi sono preso molti arbitri. Per esempio le poppe di Griselda sono diventate gambe. Ma come scrivere poppe in italiano? Griselda sarebbe diventata una serva. [...] Forse proprio l'idea della parte mi è stata guastata dalle cattive applicazioni della nostra lingua¹⁸.

Sembrerebbe dunque che Vittorini epuri il testo dalle parole più scandalose per adattarlo al proprio gusto estetico e alla sua idea di decoro, oltre che alle convenzioni linguistiche e alla morale vigenti nel 'sistema' italiano del periodo. Così la traduzione, nell'introdurre nel campo letterario italiano questo romanzo temerario, disinnesci *ex ante* il potenziale pericolo delle trasgressioni, delle fobie e delle parole proibite di *Light in August*.

Da *The Hamlet* a *Il borgo*

Diciamo subito che la strategia traduttiva di Pavese è diametralmente opposta a quella di Vittorini. Nel volgere in italiano il romanzo *The Hamlet*¹⁹, secondo Claudio Gorlier «uno dei libri meno traducibili di Faulkner»²⁰, Pavese si cimenta in un'impresa ancor più ardita di quella dell'intraprendente collega, che sarà anche la sua ultima traduzione.

Anche in questo testo Faulkner affronta un tema 'proibito' e altamente simbolico: la zoofilia, che richiama l'idea di fusione panica di uomo e natura dei trascendentalisti, in cui cade ogni distinzione razionale tra soggetto e oggetto, tra regno umano, animale e vegetale. Il soggetto in questo caso è Ike Snopes, una versione di quello che nel *Mestiere di vivere*, chiosando i personaggi della narrativa americana, Pavese chiama «lo straord[inario] eroe nel patologico (lo straordinario comune) [che] si segue con indifferente homeliness»²¹. Nei romanzi di Faulkner, pervasi dal sentimento della paura, chi mostra coraggio e agisce con sprezzo del pericolo è immancabilmente un pazzo o un malato mentale. Qui l'atto di coraggio irrazionale è descritto in chiave parodico-mitologica come un gesto folle, visto dalla prospettiva dell'idiota Ike, che si è invaghito di una mucca.

Analizziamo due passaggi della sequenza in cui Ike, mentre si abbevera a una sorgente, riconosce la sua immagine capovolta in uno specchio d'acqua. Questo riflesso lo fa cadere in uno stato di delirio mitico, che culmina nell'apparizione della mucca in tutta la sua solida fisicità.

Now he can see again. Again his head interrupts, then, replaces as once more he breaks with drinking the reversed drinking of his drowned and fading image²².

Qui, di nuovo, vede. Di nuovo il suo capo interrompe, poi ricostituisce – ancora una volta l'ha infranto bevendo – l'atto riverso dell'immagine sommersa e lontana²³.

Il problema qui è rappresentato ancora una volta dalla sintassi confusa, che si perde in rivoli di incidentali non segnalate da virgole, pertanto non facili da isolare. Contrariamente a Vittorini, Pavese non taglia le parti più scabrose e difficili, ma offre una precisa interpretazione, tra le varie possibili, della frase, preservando il testo nella sua interezza e introducendo un elemento chiarificatore: i trattini. Nell'inglese la confusione è data anche dalla ripetizione del verbo *drinking* che, in una figura etimologica che ricorda i funambolismi di Joyce, è in un caso un gerundio strumentale, nell'altro l'oggetto del verbo *breaks*. Letteralmente potremmo tradurre: 'rompe con il bere il bere ribaltato della sua immagine annegata e sbiadita'. Dunque anche Pavese è costretto a 'normalizzare', riuscendo però ad ottenere un effetto di confusione semantica paragonabile a quello della frase inglese, in cui l'accumulo verbale è finalizzato a riprodurre il pensiero di chi non riesce ad articolare più di un gemito.

Il paragrafo prosegue in una catena di simboli che collocano la sorgente in una dimensione temporale indistinta in cui si addensano elementi eterogenei. Un flusso di immagini si riversa disordinatamente sulla pagina come l'acqua della sorgente a cui Ike si abbevera, anch'essa sospesa nel suo precipitare; dal flusso dell'acqua, delle immagini e delle percezioni si staglia, come un'apparizione, la mucca.

It is the well of days, the still and insatiable aperture of earth. It holds in tranquil paradox of suspended precipitation dawn, noon, and sunset; yesterday, today, and tomorrow – star-spawn and hieroglyph, the fierce white dying rose, then gradual and invincible speeding up to and into slack-flood's coronal of nympholept noon [...] He rises [...] Blond too in that gathered last of light, she owns no dimension against the lambent and undimensional grass. But she is there, solid amid the abstract earth. (pp. 212-13)

È il pozzo dei giorni, la calma e insaziabile fessura della terra. Vi stanno sospesi a precipizio, in un tranquillo paradosso, alba meriggio tramonto, ieri oggi e domani – polvere stellare e geroglifico, la vivida rosa candida moribonda che a poco a poco invincibilmente sale e diviene l'immobile ghirlanda del meriggio ninfomane. [...] Lui si alza [...] Anch'essa bionda, nell'ultimo raccolto tratto di luce, la mucca non ha più dimensioni sull'erba informe e vagamente luminosa. Ma è là, solida sopra la terra astratta. (pp. 218-19)

Anche in questo caso l'originale è molto più complesso rispetto alla traduzione. Oltre alle collocazioni inusuali, si sovrappongono varie figure come l'ossimoro, l'elenco, la dicotomia, costruite con un lessico ricercato e oscuro, di ardua decifrazione. *Star-spawn*, per esempio, è una parola composta che pochi anni prima, nel 1936, Lovecraft aveva coniato per descrivere la civiltà extraterrestre che nell'era paleozoica aveva colonizzato la terra per poi risprofondare negli abissi del mare; ma *to spawn* vuol dire anche generare, procreare. Il senso viene

oscurato mediante i procedimenti tipicamente modernisti del groviglio sintattico e dell'accostamento disordinato di elementi disparati, derivanti dall'idea che il non immediatamente comprensibile nasconda significati ulteriori. Un'altra parola polisemica, che si presta a diverse interpretazioni e quindi a diverse traduzioni, è *coronal*, che significa ghirlanda, corona (altro elemento tipico del mito), come traduce Pavese, ma che anche, in fonetica, si riferisce alla categoria di consonanti, dette appunto coronali, che si articolano con la parte anteriore flessibile della lingua, come quelle allitteranti in questo brano: «star-spawn and hieroglyph, the fierce white dying rose, then gradual and invincible speeding up to and into slack-flood's coronal of nympholept noon». Nel brano compare poi la parola *nympholept*²⁴, un termine di derivazione greca traducibile in italiano con *ninforettico*, ovvero affetto da ninforessia, il delirio di chi è posseduto dalle ninfe, «che nasce dall'acqua e da un corpo che ne emerge»²⁵ e dà accesso a una conoscenza pre-logica. Così, per paradosso, Pavese introduce arbitrariamente la parola *ninfomane*, di altro significato, che Vittorini aveva accuratamente espunto dal testo. Pertanto, la mania di Ike è implicitamente paragonata a quella del poeta 'posseduto' della classicità e dei poeti simbolisti, che Faulkner aveva letto e amato in gioventù. Nell'introdurre la parola *ninfomane* in traduzione si assimila la mucca, algida e ritrosa, alle figure femminili dall'eroticismo aggressivo di cui questa rappresenta l'antitesi.

L'indefinitezza qui assume la forma di una tensione tra surplus e assenza di significato. È molto difficile tradurre un testo che non è scritto per avere senso, o un solo senso, e che procede per accostamenti di vocaboli apparentemente peregrini che producono confuse suggestioni. La lingua oppone resistenza: non sempre possono essere preservati tanto gli effetti di senso quanto quelli fonici e ritmici. Pertanto, il traduttore si trova a dover operare delle scelte e privilegiare alcuni livelli testuali a danno di altri.

Anche Pavese motiva la sua strategia in una lettera con cui giustifica all'editore Bemporad le scelte 'difficili' compiute nella traduzione del romanzo *Our Mr. Wrenn* dell'americano Sinclair Lewis:

Mi preme farLe osservare che il mio sforzo è stato appunto di far sì che "i lettori capissero il pensiero e gli atteggiamenti dei personaggi del romanzo".

E ad ottenere questo non c'era che un mezzo: intendere il più fedelmente possibile il testo e rendere quel che s'era inteso, non colla letterale equivalenza linguistica, ma col più italiano, col più nostro, sforzo di ri-creazione possibile.

Potrò (sono il primo a riconoscerlo e l'ultimo a volermene scusare), potrò in quest'impresa essere incorso in qualche sovrabbondanza o in qualche debolezza, potrò aver usato qualche espressione un po' insolita o un po' dura, ma vorrei che si tenesse a mente la difficoltà, l'*estraneità* del testo, e soprattutto, la novità del punto di vista. [...] Poiché, debbo dire, non credo che nel mio Signor Wrenn ci siano, come Lei mi scrive, "pagine assolutamente incomprensibili"²⁶.

In conclusione, se consideriamo un atto di coraggio l'impresa di tradurre romanzi americani sotto il Fascismo, in Vittorini e Pavese troviamo due modi molto diversi di cimentarsi in tale impresa: il coraggio dell'uno si esprime nel taglio, nell'intervento manipolativo sul testo in un'ottica di appropriazione, volto forse anche a prevenire la censura; il coraggio dell'altro sta nella ricerca della maggiore aderenza possibile a un originale allusivo e polisemico, ai limiti della traducibilità. Entrambe le versioni spesso non reggono l'altissima densità e la «ricercata confusione»²⁷ del testo originale e, forse inevitabilmente, arretrano a uno stile più convenzionale.

Tra le due opposte strategie, quella di Vittorini si direbbe la più divulgativa, ma anche la più autocensoria e 'interventista': consapevole dei limiti 'sistemici' dettati dal Fascismo, Vittorini impone al testo il proprio stile personale e lo riplasma senza alcuno scrupolo filologico. La strategia di Pavese è più rigorosa e, nel tentativo di preservare le anomalie dell'inglese, più spinta e innovativa. A Vittorini va il merito di aver saputo comunicare e diffondere l'interesse per la cultura americana; a Pavese quello di aver contribuito, anche con le sue traduzioni, al rinnovamento della lingua e della cultura italiana.

¹ Cecchi e Borgese usano gli aggettivi «straboccante» e «strabocchevole» nel riferirsi alla quantità di traduzioni prodotte in quei «decenni di baldoria» (cfr. A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, Longo, Ravenna, 2015, pp. 92 e 97).

² Cfr. C. Rundle, *Publishing translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Bern, 2010, p. 50.

³ In «Giornale della libreria», LI/50, 10 dicembre 1938, p. 350. Traggo la citazione da C. Rundle, *op. cit.*, p. 176.

⁴ E. Vittorini (a cura di), *Americana: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, intr. di E. Cecchi, Bompiani, Milano, 1942.

⁵ Si cita da: C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, pref. di I. Calvino, Einaudi, Torino, 1951 (rist. 1990), pp. 72-73.

⁶ A. Albanese e F. Nasi, *op. cit.*, p. 84.

⁷ La campagna contro le traduzioni avviata sotto il Fascismo è attentamente documentata in: V. Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Longo, Ravenna, 2002, oltre che nel già citato volume di Rundle.

⁸ L. Diafani, *Introduzione*, in A. Mondadori – A. Palazzeschi, *Carteggio. 1938-1974*, a cura di L. Diafani, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. IX-XXIII: XV. Qui e in tutte le altre citazioni i corsivi sono miei.

⁹ Cfr. J. Blotner, *Faulkner: A Life*, Random House, New York, 1984, pp. 251-52.

¹⁰ Cito da P. Albonetti, *Non c'è tutto nei romanzi: leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1994, p. 290.

¹¹ C. Pavese, *La letteratura americana*, cit., p. 197.

¹² M. Materassi, *Da Light in August a Luce d'agosto: i reati letterari di Elio Vittorini*, in: S. Perosa (a cura di), *Le traduzioni italiane di William Faulkner: terzo seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese*, Venezia, 14 novembre 1997, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, 1998, pp. 75-96: 76.

¹³ Si veda W. Faulkner, *Lumière d'août*, tr. fr. e pref. di M.E. Coindreau, Gallimard, Paris, 1935.

¹⁴ W. Faulkner, *Light in August*, Harrison Smith & Robert Haas, New York, 1932 (1970), p. 194.

¹⁵ W. Faulkner, *Luce d'Agosto*, tr. it. di E. Vittorini, A. Mondadori, Milano, 1939 (rist. 1968), p. 179.

¹⁶ Nell'articolo *Da Conrad a Faulkner*, pubblicato nel 1939 su «Omnibus» (poi incluso in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957), Vittorini parla della duplicità di immagini tipica di Faulkner, sostenendo che l'autore fa coesistere nel suo stile il reale e il fantastico: «l'immagine, ossia, è accompagnata sempre da una seconda incarnazione,

[...] che in apparenza rafforza la prima, ma che in sostanza esprime un altro impulso della fantasia, un altro 'ordine di idee'» (p. 97). Delle immagini faulkneriane Vittorini parla anche in *Faulkner come Picasso?*, «La Stampa», 8 dicembre 1950, p. 3.

¹⁷ W. Faulkner, *Luce d'agosto*, tr. it. e cura di M. Materassi, Adelphi, Milano, 2007, pp. 219-20.

¹⁸ Lettera di Vittorini a Pavese del 21 agosto 1940, in: E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985, p. 47.

¹⁹ Pavese tradusse il romanzo su suggerimento dello stesso Vittorini, che gli scrisse: «Mondadori ti offrirà la traduzione di un romanzo di Faulkner (The Hamlet). Questo romanzo era stato precedentemente offerto a me, ma non ci siamo trovati d'accordo per il prezzo... Io non intendo più fare il libro; ma tu sappiti regolare e non buttare giù i prezzi. C'è anche il rischio che lo diano da tradurre a uno qualunque, e allora avremmo fatto insieme un torto a Dio. Infatti il libro è abbastanza bello» (C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino, 1966, pp. 555-556).

²⁰ C. Gorlier, *Tre riscontri nel mestiere di tradurre*, in «Sigma», 3-4, dicembre 1964, pp. 72-86: 80.

²¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, nuova ed. condotta sull'autografo, Einaudi, Torino, 1990, 28 luglio 1938, p. 114 (28 luglio 1938).

²² W. Faulkner, *The Hamlet*, Random House, New York, 1940, p. 212.

²³ W. Faulkner, *Il borgo*, tr. it. di C. Pavese, A. Mondadori, Milano, 1942, p. 218. Successivamente, il romanzo è stato ritradotto da Materassi nel 2005 presso Adelphi.

²⁴ Le parole con radice greca o latina sembrano richiamare i miti della metamorfosi della sacerdotessa Io in mucca ad opera del dio Zeus e del rapimento di Europa compiuto dallo stesso Zeus travestito da mucca, antecedenti mitologici dell'amore zoofilo di Ike.

²⁵ R. Calasso, *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano, 2005, pp. 32-33.

²⁶ Lettera del 4 aprile 1931, in: C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 290.

²⁷ N. Turi, *Declinazioni del canone americano in Italia*, Bulzoni, Roma, 2011.

Francesco Fava

“UN NO SÉ QUÉ QUE QUEDAN BALBUCIENDO”:
L’INESPRIMIBILE, L’INTRADUCIBILE.

*Entre o luar e a folhagem,
Entre o sossego e o arvoredos,
Entre o ser noite e haver aragem
Passa um segredo.
Segue-o a minha alma na passagem.
Fernando Pessoa*

Sfogliando gli *Ossi di Seppia* di Eugenio Montale, può capitare di imbattersi in alcuni versi che sembrano parlare di traduzione:

Potessi almeno costringere
in questo mio ritmo stento
qualche poco del tuo vaneggiamento;
dato mi fosse accordare
alle tue voci il mio balbo parlare [...].
Ed invece non ho che le lettere fruste
dei dizionari, e l’oscura
voce che amore detta s’affioca,
si fa lamentosa letteratura¹.

149

Quello che a prima vista parrebbe il lamento di un traduttore, esausto di fronte a un originale amato ma inafferrabile, corrisponde in realtà allo struggimento del poeta che cerca di catturare in versi il prediletto paesaggio mediterraneo, di ridurre in parole un reale che non si lascia imbrigliare.

Analogamente, tra le pagine de *La tigre assente* di Cristina Campo, la quartina iniziale de *Il maestro d’arco* sembra quasi una prosecuzione della scena montaliana, con la resa del traduttore che infine richiude sconsolato il dizionario:

Tu, Assente che bisogna amare...
termine che ci sfuggì e che c’inseguì
come ombra d’uccello sul sentiero:
io non ti voglio più cercare².

Il parallelo tra espressione letteraria e ricerca traduttiva (o meglio, tra non esprimibile e non traducibile) si fa esplicito in un breve testo del messicano Juan Rulfo:

Hay demasiadas cosas intraducibles,
Pensadas en sueños, intuitas,
A las cuales uno puede encontrarle
Su verdadero significado
Solamente con el sonido original... o el color.

Inefable. El idioma de lo Inefable
La aventura de lo desconocido
Inventar un paisaje
O un nuevo paisaje de México³.

Ci sono troppe cose intraducibili,
Pensate in sogno, intuitive,
Il cui autentico significato
Si può trovare solo
Mediante il suono originale... o il colore.

Ineffabile. La lingua dell'ineffabile
L'avventura di ciò che è sconosciuto
Inventare un paesaggio
O un nuovo paesaggio del Messico.

I versi di Rulfo sono tratti da un quaderno di appunti preparatori per la redazione del suo capolavoro, il romanzo *Pedro Páramo*. Documentano quindi il lavoro stilistico di uno scrittore che si sforza di trovare la formula linguistica più adeguata a rappresentare una realtà che, come già era stato per Montale, si configura come un «sonido original» difficilmente trasponibile in parole. Tra i molti possibili, questi tre esempi sono tra i più emblematici nel declinare una questione di espressione poetica nei termini di un problema di traduzione.

È stato d'altra parte George Steiner, tra i primi, a sottolineare come una componente traduttiva sia in certa misura implicita in ogni atto verbale, fino a giungere all'affermazione che «tutti i procedimenti di articolazione espressiva e di ricezione interpretativa sono processi di traduzione, in forma intralinguistica o in forma interlinguistica»⁴. Il tema che vorrei sviluppare in queste pagine è però traduttivo in senso più stretto: riflettere sulle modalità e le strategie di traduzione di testi poetici che tentano il resoconto di un'esperienza che «*significar per verba non si poria*». Non si potrebbe dire, eppure si dice, o perlomeno se ne dice l'ineffabilità, augurandosi che «*l'esempio basti*».

Esemplare in tal senso, più di ogni altra, la scrittura dell'esperienza mistica. Nel verso che dà il titolo a quest'intervento, l'indicibilità di tale esperienza si manifesta attraverso una mimesi fonica del balbettio che fonde inscindibilmente il piano del significante con quello del significato tramite un eloquente triplice *que*: «*un no sé qué que quedan balbuciendo*», recita l'endecasillabo che suggella la VII strofa del *Cántico Espiritual* di Juan de la Cruz. In traduzione italiana, «un non so che che vanno balbettando»⁵, con sensibile attenuazione di quel mimetismo d'altronde irriproducibile nella nostra lingua, se non a patto di un notevole slittamento semantico («un non so che che chiede balbettante», per esempio) o di un'accentuazione maggiore, quasi caricaturale, dell'onomatopea («un non so che che... che appena balbetta»).

Casi siffatti di solidarietà indissolubile tra significante e significato sono abitualmente citati come inoppugnabile dimostrazione dell'intraducibilità della poesia. Al contempo, definire intraducibile un verso che parla dell'ineffabilità dell'esperienza mistica si configura, per così dire, come la somma tra due diversi

topoi: l'inesprimibile, l'intraducibile. Un indicibile che, tuttavia, si dice; un intraducibile che, tuttavia, si dovrà pur tradurre⁶. E allora, più che tornare a interrogarci sulla vexata quaestio della traducibilità della poesia, sarà utile osservare fenomenologicamente in che modo vengano tradotti alcuni versi che si accostano a esplorare i limiti del dicibile: chiedendosi non se, li si possa tradurre, bensì *come*, materialmente, li si è tradotti e li si traduce.

Un primo tentativo di approccio parte dalla considerazione che, in testi del genere, è l'originale stesso ad apparirci in certa misura meno monolitico, non del tutto immobile, dato che si pone innanzitutto come protensione verso un dire. Riprendendo le riflessioni di Friedmar Apel, più volte negli ultimi anni Franco Buffoni ha sottolineato l'estrema rilevanza, ai fini di una rinnovata traduttologia, del concetto di movimento del testo. Il testo letterario che viene tradotto, osserva Buffoni, non andrà considerato un «rigido scoglio immobile nel mare», quanto piuttosto «una piattaforma galleggiante», dunque un'opera «in costante trasformazione o, per l'appunto, in movimento»⁷.

Nel nostro caso, tale idea di movimento si determina non solo in ragione del divenire storico che investe, modificandole, la lingua e la cultura (quindi anche il testo) di partenza. Senza bisogno di scomodare Lacan, il dialogo con un «Tu, Assente che bisogna amare» nella lirica di Cristina Campo, o la «lingua dell'ineffabile» agognata da Juan Rulfo ci dicono già di una scrittura che si concepisce come tensione all'incompiuto completamento di una mancanza, dunque animata da un movimento interno. Per dirlo con le parole di María Zambrano:

La unidad lograda del poeta en el poema es siempre incompleta; y el poeta lo sabe y ahí está su humildad: en conformarse con su frágil unidad lograda. De ahí este temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea a toda poesía⁸.

Un'idea di movimento che si accompagna tuttavia alla fissità di un testo scritto, cristallizzato in una forma. Risemantizzando un suggestivo verso del poeta lussemburghese Jean Portante, si potrebbe al riguardo affermare che nel testo poetico «*rien n'y bouge et rien n'y est figé*» («nulla si muove e nulla si è rappreso»)⁹. Una concezione particolarmente cara anche a Octavio Paz, che inquadra la poesia come un paradossale connubio di fissità e vertigine, «*nupcias de la quietud y el movimiento*»¹⁰:

Inmóvil en la luz, pero danzante,
tu movimiento a la quietud que cría
en la cima del vértigo se alía
deteniendo, no al vuelo, sí al instante¹¹.

Immobile alla luce, ma danzante,
il tuo movimento con la quiete
che crea nella vertigine si allea
e arresta non il volo, ma l'istante.

Se la poesia è per Paz una relazione dialettica tra stasi e movimento, immobilità e vertigine, le liriche di Emily Dickinson palesano invece non di rado, nell'esplorare i limiti della dicibilità, una dialettica interna tra due diversi movimenti: quello del mostrare e quello del nascondere. L'ambivalenza di una frase, o di un gesto, che eludendo rivela è motivo ricorrente nei versi della poetessa statunitense:

The thought beneath so slight a film –
Is more distinctly seen –
As laces just reveal the surge –
Or mists – the Appennine¹²

Nella più completa e autorevole edizione italiana delle poesie di Emily Dickinson, questa fulminante quartina – per certi versi sintomatica della sua intera poetica – suona così:

Il pensiero nascosto da così tenue velo
ancor più chiaro lo distinguo –
come merletti appena rivelano il palpito –
le nebbie – l'Appennino –¹³

152 La scelta di tradurre lo spaziale «*beneath*» con un più intenzionato «nascosto da» fa sì che la duplicità del movimento e le relazioni dicotomiche vedere/non vedere e mostrare/celare si riducano alla sola dimensione del nascondere¹⁴; a maggior ragione in virtù del cambio di soggetto che si concretizza al secondo verso (da «*is more distinctly seen*» alla prima persona di «lo distinguo») e determina una maggiore univocità prospettica. Il lettore italiano, di conseguenza, può assumere unicamente il punto di vista di colui che guarda, oltre il velo, anziché percepire simultaneamente, come nell'originale, anche la prospettiva inversa di chi da dietro quel velo viene guardato. È infatti proprio l'elusività di un «*thought*» non esplicitamente riferito alla sfera dell'io – come neppure lo è il successivo «*is seen*» – a lasciare sospeso «non il volo, ma l'istante» di quella rivelatrice esitazione tra pensiero e parola (o gesto). Per provare a conservarne il movimento interno e l'ambivalenza prospettica si potrebbe forse dire:

Il pensiero dietro un velo così lieve –
È più distintamente in vista –
Come rivelano corsetti un fremito –
O nebbie – l'Appennino¹⁵

Mirare alla restituzione di un'immagine non troppo univocamente definita è una strategia traduttiva che l'ultimo verso del componimento stesso sembra

quasi suggerirci: rendere visibile l'Appennino, ma senza dissipare la nebbia. La pluralità prospettica appena esaminata si fa, in altri testi di Emily Dickinson, insistita polisemia:

They shut me up in Prose –	Mi mettono in castigo nella prosa –
As when a little Girl	Come quando, ragazzina,
They put me in the Closet –	Mi rinchiudevano nello stanzino –
Because they liked me “still” – ¹⁶	Perché volevano che stessi “buona” –

Nell'iniziale «*They shut me up*» convergono qui tanto l'idea del 'chiudere dentro' quanto quella del 'mettere a tacere'. Allo stesso modo, di riflesso, nel conclusivo «*still*» vanno a braccetto assenza di movimento e quiete sonora, dando luogo a una duplicità di lettura che mette a dura prova il traduttore. Obbligandolo non al consueto onere del bivio tra due soluzioni alternative, bensì all'arduo tentativo di conservare percorribili per il lettore entrambe le vie.

In questa, come in molte altre delle poesie di Dickinson, le molteplici sfumature di significato delle singole parole determinano all'interno del testo catene associative molteplici, delineando in tal modo una serie di potenziali letture parallele. Per cimentarsi nella traduzione di un testo del genere, la prima accortezza sarà di non considerare, riduttivamente, i singoli vocaboli come altrettante note disposte in una sequenza lineare. Piuttosto, li si dovrà pensare ciascuno come un accordo, le cui risonanze si riverberano sui successivi. Nel caso di Dickinson, poi, tali accordi andranno talora intesi in senso enarmonico, moltiplicando quindi le possibilità di associazione, combinazione, permutazione...

Proseguendo, tra il serio e il faceto, nella metafora musicale, per garantire anche al testo d'arrivo un'analoga ampiezza di sfumature espressive il traduttore non dovrà allora limitarsi a individuare la jakobsoniana «dominante», ma tener conto anche della sensibile, della tonica, etc.

Su un piano più concreto, l'indiscutibile difficoltà traduttiva di testi del genere sta forse soprattutto nel dover resistere a svariate tentazioni, corrispondenti ad altrettante scorciatoie (prima fra tutte, l'univocità) o a quelle che Antoine Berman ha definito come le tendenze deformanti della chiarificazione e della razionalizzazione¹⁷.

Tornando ad accostarci ai limiti della trascrivibilità di un'esperienza interiore, si veda un ultimo componimento di Emily Dickinson, del quale si riportano qui i soli versi iniziali:

A loss of something ever felt I –
The first that I could recollect
Bereft I was – of what I knew not¹⁸

153

La traduzione di questi versi, da parte di Margherita Guidacci, è tratta anche in questo caso dal Meridiano Mondadori dedicato alla poetessa di Amherst:

Sempre d'un bene perduto
mi oppresse il desiderio.
Nel più antico ricordo
mi fu tolto qualcosa che ignoravo¹⁹.

La resa del sintagma iniziale «*A loss of something*» con «un bene perduto» appare poco giustificabile: il sostantivo «bene», che rimanda a una generalizzazione in senso astratto e dagli echi filosofici, morali, religiosi, sostituisce un imprecisato «*something*» che designa un senso di perdita ben meno circoscrivibile entro tali categorie. Una mancanza, una perdita, un vuoto percepito sin dalla prima infanzia, e tanto più inquietante proprio in quanto indefinito, acquisisce confini maggiormente delineati mediante il più consapevole, e convenzionale, «bene perduto». Una sorta di «*Paradise lost*».

La seconda parte del primo verso, isolata da Guidacci dopo l'a capo, amplifica il «*felt I*» dickinsoniano tuttavia riconducendolo nel più ristretto ambito del desiderio, non esente da una connotazione in senso sentimentale, assente nell'originale, a cui contribuisce il patetismo del verbo «oppresse». Leggendo il verso di Dickinson, non sapremmo dire con esattezza se ciò che si sente come perduto sia positivo o negativo, mentre nella traduzione le polarizzazioni appaiono molto nette e letterariamente marcate. Il «mi fu tolto» del quarto verso introduce infine un altro elemento fuorviante, ovvero l'esplicitazione di un agente esterno, vettore della privazione subita. Ed è, così, la prospettiva dell'intero testo a subire una torsione verso il compianto per un bene sottratto all'io lirico nella più tenera età e mai recuperato, in luogo dell'attonita constatazione di un'esperienza dell'ineffabile. Una connessione tra tale esperienza e il senso della mortalità è peraltro suggerita dal «*Bereft*» del terzo verso, dato che il termine si riferisce abitualmente al sentimento di privazione legato alla scomparsa di una persona cara (e la sfera del lutto sarà difatti richiamata a distanza di qualche verso dal sostantivo «*mourner*»). Ma, di certo, al di là delle connotazioni di questo specifico termine, la natura del «*loss*» registrato nell'incipit rimane inesplicata, suggellata dal laconico «*of what I knew not*» che chiude il terzo verso. Restituito, nella versione italiana, tramite un verbo di registro più elevato come «ignoravo» che, di concerto con scelte lessicali quali «bene», «antico», «oppresse», tradisce un immotivato intento nobilitante da parte della traduttrice. Quella che era dunque un'esperienza concreta appena verbalizzabile e incisa nella ferita di un ricordo lapidariamente indefinito, si trasforma in una raffigurazione quasi convenzionale, già metabolizzata in termini astratti ed espressa in una lingua più canonicamente «poetica». Laddove, invece, la forza dell'originale risiede in buona misura proprio nella scelta di un lessico di

base, più immediato ma soprattutto più aperto: *something – felt I – the first that – of what...*

Sulla base di queste annotazioni, ci si può forse azzardare a proporre:

Sempre ho sentito qualcosa di perduto –
Sin dal primo ricordo che richiamo
Ero privata – di cosa non sapevo²⁰

Immagini di verbalizzazioni accennate, come il «*loss of something*» di Dickinson, o il balbettio di Juan de la Cruz, si ritrovano non solo in testi che vogliano dar conto di un'esperienza che si colloca ai limiti della dicibilità. Un procedimento in qualche misura analogo si riscontra nell'atmosfera enigmatica dell'incipit di una tra le più belle liriche giovanili di Ezra Pound, Francesca:

You came in out of the night
And there were flowers in your hands,
Now you will come out of a confusion of people,
Out of a turmoil of speech about you²¹.

Nel «*there were*» del secondo verso, anche in questo caso grazie al ricorso al lessico della lingua base, si condensa il carattere di visione, dai tratti onirici, della figura femminile e dei «*flowers*» che appaiono tra le sue mani. Nella traduzione italiana:

Venivi innanzi uscendo dalla notte
Recavi fiori in mano,
Ora uscirai fuori da una folla confusa,
Da un tumulto di parole intorno a te²².

Il semplice inserimento del verbo «recavi» vale da solo a determinare un sensibile slittamento dell'immagine: il mistero dell'apparizione femminile si risolve nella direzionalità inequivoca di un senso unico. Ancora una volta l'inesplicabile appare neutralizzato, e a farne le spese è l'indefinitezza del «*there were*», sacrificata insieme con la straordinaria evocatività del verso originale. Anche per effetto della reminiscenza leopardiana attivata dalla scelta del verbo «recare» (*Il sabato del villaggio*, vv. 3-4: «[...] e reca in mano/ un mazzolin di rose e di viole»), che conferisce al passo un sapore vagamente arcaizzante. Al riguardo, andrà segnalato come la traduzione citata non sia recentissima²³ e come una certa tendenza arcaizzante abbia per lungo tempo caratterizzato la traduzione di poesia nella nostra lingua. Va tuttavia anche precisato che le versioni su cui si sta ragionando in queste pagine sono tutte tratte dall'edizione attualmente in commercio della più prestigiosa collana letteraria dell'editoria italiana.

La semplicità riscontrata, sul piano lessicale, nel distico d'apertura della poesia di Pound è d'altronde solo apparente, vista l'incongruenza introdotta dalla sequenza ravvicinata tra la forma verbale «*came in*» e la locuzione «*out of the night*», che attraverso l'accostamento di due preposizioni spazialmente opposte suggerisce una direzionalità vorticoso, ben coerente con il clima di apparizione già segnalato. E allora come rendere, insieme, la semplicità del dettato e la natura inesplicata dell'immagine nel suo insieme? Forse giocando sulla locuzione 'uscire fuori' suggerita dal «*come out*» del terzo verso e proponendo un paradosale «Sei entrata fuori dalla notte», anche se l'allitterazione 'fuori'/'fiori' risulterebbe in tal modo troppo insistita. In alternativa si potrebbero accostare non già le due preposizioni, *in* e *out*, ma i verbi 'entrare' e 'uscire'. In ogni caso, per il «*there were*» del secondo verso, non si potrà che attenersi a un rigoroso 'c'erano':

Sei entrata uscendo dalla notte
E c'erano fiori nelle tue mani,
Adesso verrai fuori da una folla,
Da un turbine di voci intorno a te.

Non si pretende in questa sede di fornire soluzioni definitive – e men che meno esemplari – per versi di estrema complessità traduttiva, dei quali si sta inoltre tralasciando, per brevità, di esaminare le implicazioni di carattere metrico-ritmico. L'intento è piuttosto quello di indicare alcune coordinate strategiche, per le quali potrà valere come sintetica indicazione di metodo una domanda retorica di Ludwig Wittgenstein:

È sempre possibile sostituire vantaggiosamente un'immagine sfocata con una nitida?
Spesso non è proprio l'immagine sfocata ciò di cui abbiamo bisogno?²⁴

Nella traduzione appena esaminata, mi pare, proprio la sostituzione di un'immagine sfocata (memoriale, onirica) con un'immagine più nitida finisce paradossalmente per oscurare un elemento cruciale della lirica. Nel tentativo di delineare una strategia traduttiva comune ai testi che si sono fin qui esaminati, sarà allora difficile non rifugiarsi ancora nell'ossimoro, caldeggiando versioni nitidamente sfocate, indefinite con estrema precisione.

Su un terreno più pratico, alcune delle osservazioni allineate finora si potranno volgere in indicazioni operative. La poetica elusiva del mostrare e insieme celare, dell'additare, senza nominarlo, quel qualcosa che rimane oltre la soglia del dicibile, si esplica in soluzioni stilistiche fondate in prevalenza su un lessico di base, che lascia aperte più strade; sulla plurivocità semantica di un singolo termine o di una catena di significanti; su parole intese come accordi; sul concreto più che sull'astratto; su coordinate spaziali anch'esse concrete ma spesso duplici. Nella traduzione, sarà di conseguenza fondamentale ricorrere

al potenziale polisemico della lingua d'arrivo, privilegiando un lessico in grado di offrire analoghe risonanze plurime. Così come prediligere la concretezza e l'iconicità delle immagini, anziché tendere verso una loro idealizzazione generalizzante. Nonché, astenersi dal colmare i vuoti del testo, tenendo come punto fermo (pur nelle necessarie riformulazioni) la conservazione scrupolosa delle peculiarità del punto di vista e della focalizzazione, spesso decisive ai fini dell'equilibrio complessivo del componimento. Infine, sarà essenziale non farsi troppo condizionare dal gravame della tradizione letteraria, da un astratto modello di poeticità che rischierebbe di dissolvere l'ineffabile compiutezza di questi testi, diluire il loro carattere di registrazione (parziale, incerta, balbettante) di un'esperienza.

Si veda al riguardo, per tornare a Emily Dickinson, il suo inconfondibile uso del trattino troppo a lungo normalizzato dalle traduzioni italiane a colpi di virgole, punti, due punti, a vantaggio di una interpunzione convenzionale che mal si accorda al carattere degli originali. Le cui pause, le cui spezzature, sono invece essenziali a rivelare il movimento del pensiero nel suo divenire, riproducendone il ritmo e il respiro – fatto anche di elusioni, esitazioni, ripiegamenti. Anche su questo piano, il movimento duplice del mostrare e del celare testimonia la tensione verso un dire che fatalmente rimane incompleto. Ma forse, per testi del genere, è proprio quell'incompiuto tendere, il «*something*» più importante che dobbiamo tradurre.

Un «*something*», un «*no sé qué*», un «*there were*», un «*I knew not*»: si condensano in queste espressioni le tracce delle «troppe cose intraducibili» che i testi esaminati dovrebbero non poter dire eppure dicono. Per tradurli, non li si può costringere entro le maglie strette di una chiarificazione in senso razionalizzante che nega loro la libertà di muoversi nello spazio enigmatico tra le parole e l'inesprimibile. In quello stesso spazio si soffermano i versi di Fernando Pessoa posti in epigrafe:

Tra il chiaro di luna e il fogliame,
tra il bosco e la calma,
tra l'esser notte e l'alito di vento
passa un segreto.
Lo segue nel passaggio la mia anima.

I suggerimenti più fecondi per la traduzione dei testi che abitano il segreto interstizio di cui parla Pessoa ci sono stati offerti dalle metafore contenute in quegli stessi versi. Chiudere (mettere in castigo, mettere a tacere) questi testi nello stanzino della monosemia o di una poeticità convenzionale che neutralizza la loro tensione interna significa immobilizzarli – rendendoli non solo fermi, ma anche silenti. Piuttosto, umilmente, converrà assecondare quel movimento: seguirlo nel passaggio.

¹ E. Montale, *Potessi almeno costringere*, vv. 1-5 e 11-14, in Id., *Ossi di seppia*, Einaudi, Torino, 1942 [I ed. 1925], p. 83.

² C. Campo, *Il maestro d'arco*, vv. 1-4, in Id., *La tigre assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 32. La lirica comparve originariamente nella silloge *Passo d'addio* (All'insegna del pesce d'oro, Scheiwiller, Milano, 1956).

³ J. Rulfo, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, ed. de Y. Jiménez de Baez, ERA, México, 1994, p. 30. La traduzione (come di seguito, quando non indicato) è mia.

⁴ G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano, 1994, p. 335 [Si cita dalla seconda edizione, aggiornata e ampliata dall'autore: *After Babel. Aspects of language and translation*, 1992].

⁵ La traduzione citata, di Norbert Von Prellwitz, compare in: Giovanni della Croce, *Cantico spirituale*, Rizzoli, Milano, 1991, p. 63. Traduzione pressoché identica, con una minima variante grafica, nella versione di Giorgio Agamben: «un non-so-che che vanno balbettando» (Juan De la Cruz, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1974, p. 31).

⁶ Interessante, al riguardo, la recente riformulazione proposta da Barbara Cassin per il concetto di intraducibile: «par intraduisibles il ne faut pas entendre ce que l'on ne peut pas traduire (et, par conséquent, ce qui n'a jamais été traduit), mais, bien au contraire, ce que l'on ne cesse pas de traduire» (B. Cassin, *Présentation in Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*,

dirigé par B. Cassin, Seuil/Le Robert, Paris, 2004, p. XVII). Devo questo riferimento a Camilla Miglio, che ringrazio.

⁷ F. Buffoni, *Per una scienza della traduzione*, pp. 19-20, in: M.G. Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno (Firenze 13-16 giugno 2006)*, Firenze University Press, Firenze, 2007, pp. 15-26. Quanto all'idea di *Sprachbewegung* ('movimento del linguaggio'), essa è esposta da Friedmar Apel nel suo: *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens* (1982, ed. it.: *Il movimento del linguaggio*, trad. di R. Novello, prefazione di E. Mattioli, Marcos y Marcos, Milano, 1997). Per la ripresa del concetto da parte di Franco Buffoni, si veda anche il suo volume: *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea, Novara, 2007.

⁸ «L'unità raggiunta dal poeta nel testo poetico è sempre incompleta; il poeta lo sa, e in ciò sta la sua umiltà: nell'adeguarsi alla fragile unità ottenuta. Da lì proviene quel tremore che rimane dietro ogni buona poesia e quella prospettiva illimitata, quella scia che la poesia si lascia alle spalle e che ci muove verso di lei; quello spazio aperto che circonda ogni poesia». M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, F.C.E., Madrid, 1993 [I ed. 1939], p. 22.

⁹ Il verso è tratto dalla raccolta *Point* (éditions Phi - L'orange bleue, Luxembourg, 1999). Per la traduzione italiana, si veda: J. Portante, *Il lavoro dell'ombra*, trad. di C. Diez e F. Fava, in «Testo a fronte», 45, 2011, pp. 125-145.

¹⁰ Il verso citato è il 399 del poemetto *Piedra de Sol*, contenuto in: O. Paz, *La estación violenta*, F.C.E., México, 1958, p. 74. Riguardo alla presenza di questo tema nell'opera di Octavio Paz, cfr. G. Sucre, *La fijeza y el vértigo*, in «Revista Iberoamericana», 74, enero-marzo 1971, pp. 47-72.

¹¹ O. Paz, *Obra poética [1935-1998]*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 28-29. La quartina appartiene a un ciclo di sonetti giovanili, datati 1935, inclusi nella raccolta *Bajo tu clara sombra*.

¹² Qui, e di seguito, si citano le poesie di Emily Dickinson dall'edizione critica di Thomas H. Johnson: E. Dickinson, *The Complete Poems*, Faber and Faber, London, 1973, pp. 97-98 [210].

¹³ Traduzione di Silvio Raffo, in: E. Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1997, p. 223.

¹⁴ In tal modo, peraltro, risulta anche oscurata la sottile corrente sotterranea di sensualità che si lascia intravedere nei «lances» del successivo terzo verso.

¹⁵ E. Dickinson, *Io lascerò il mio cuore appena in vista*, a cura di F. Fava, postfazione di A. Portelli, Editori Internazionali Riuniti, Roma, 2013, p. 17.

¹⁶ E. Dickinson, *The Complete Poems*, cit., p. 302 [613]. La traduzione italiana inclusa nella citata edizione de I Meridiani è per questo componimento quella di Margherita Guidacci: «Nella prosa mi chiudono/ come quando, bambina,/mi chiudevano dentro lo

stanzino,/ perché volevano stessi 'tranquilla'» (*op. cit.*, p. 693).

¹⁷ Cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata, 2003 [1999, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*].

¹⁸ E. Dickinson, *The Complete Poems*, cit., p. 448 [959].

¹⁹ E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 1031.

²⁰ E. Dickinson, *Io lascerò il mio cuore appena in vista*, cit., p. 89.

²¹ Cito i versi dal volume curato da Lea Baechler e A. Walton Litz (che revisiona i testi a partire dall'edizione poundiana del 1926): *Personæ. The Shorter Poems of Ezra Pound*, New Directions, New York, 1990, p. 34.

²² Traduzione di Alfredo Rizzardi, in: E. Pound, *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1992, p. 53.

²³ La traduzione fu infatti originariamente realizzata per l'edizione: E. Pound, *Le poesie scelte*, con un saggio di T.S. Eliot, trad. di A. Rizzardi, Mondadori, Milano, 1960.

²⁴ La citazione corrisponde al frammento 71 di L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di Mario Trinchero, Einaudi, Torino, 1999 [1953, *Philosophische Untersuchungen*], p. 49.

UNA CAVALCATA LUNGA DUE SECOLI:
(RI)TRADURRE *I TRE MOSCHETTIERI* DI ALEXANDRE DUMAS

Nel 2014 ho avuto la fortuna di lavorare alla traduzione di un grande classico della letteratura francese, *I tre moschettieri* di Alexandre Dumas padre, uscito per Donzelli Editore nella collana «Fiabe e storie». È un romanzo che non ha bisogno di presentazioni, vista la grande popolarità in tutto il mondo, ma credo sia comunque importante ricordare qualche elemento che permetta di contestualizzarlo con più precisione.

I tre moschettieri uscì in Francia a puntate – in feuilleton – sul giornale «Le Siècle», da marzo a giugno del 1844. Romanzo scritto quindi a metà dell'800, ma ambientato all'inizio del '600, durante il regno di Luigi XIII e di Anna d'Austria e il governo del potentissimo cardinale di Richelieu, che è una delle principali figure antagoniste. Romanzo che narra le avventure di un giovane cadetto di Guascogna – regione povera del sud-ovest della Francia – che parte per la capitale in cerca di fortuna e incontrerà sulla sua strada tre valorosissimi moschettieri del re, con i quali si distinguerà in gesta eroiche e condividerà glorie e disgrazie.

I tre moschettieri conobbe un enorme successo di pubblico fin dall'uscita, ed è sempre stato amato da lettori di ogni età; è un romanzo che si presta a più livelli di lettura e del quale, crescendo, si scopre tutta la varietà e la ricchezza di contenuti.

Se andiamo a stringere il campo sul nostro paese, dove il romanzo è popolarissimo, possiamo constatare l'esistenza di un gran numero di traduzioni italiane. Qui naturalmente si citeranno soltanto quelle integrali; come è noto, il romanzo è stato più volte adattato e ridotto per le collane per ragazzi, quindi con grandi rimaneggiamenti, tagli, semplificazioni e snaturamenti, e queste edizioni non verranno prese in considerazione in questa sede.

La prima traduzione italiana (Francesco Gandini, ed. Borroni e Scotti) è quasi contemporanea all'originale, risale al 1847. In seguito ne sono state realizzate e pubblicate pressappoco una ogni dieci o venti anni, da editori diversi.

Oltre all'edizione Donzelli, quelle attualmente presenti in commercio, quindi le più lette, sono le seguenti:

- Rizzoli, trad. Giuseppe Aveni, 1949
- Gherardo Casini poi Newton Compton (collana I Mammut), trad. Luca Premi, 1953
- Mondadori, trad. Antonio Beltramelli, 1954¹
- Einaudi, trad. Marisa Zini, 1965
- Giunti, trad. Maria Bellonci, 1977

Esiste, poi, anche una traduzione più recente, uscita come supplemento del quotidiano «La Repubblica» per il gruppo editoriale L'Espresso nel 2004, a cura di Guido Paduano.

Dopo questo scorcio sulle traduzioni reperibili, non possiamo fare a meno di porci la domanda di rito: perché ritradurre *I tre moschettieri*? Perché ritradurlo dopo che tanti si sono cimentati nell'impresa, e che già ne esistono, disponibili in libreria, varie versioni?

Ci sono più risposte a questa domanda. La prima, e la più ovvia, riguarda la necessità di ritradurre un classico pressappoco a ogni generazione. Uno degli assiomi della traduzione – ma sul termine 'assioma' riferito all'arte suprema dei tentennamenti si potrebbe aprire un immenso capitolo, senza riuscire a chiuderlo – è che l'originale invecchia molto più lentamente delle traduzioni, le quali, invece, invecchiano in quanto frutto di scelte e strategie traduttive strettamente legate al modo di tradurre dell'epoca in cui si opera. L'arte di tradurre, come la letteratura, si evolve, e negli anni '40, '50 o '60 non si traduceva come si traduce oggi. Se una traduzione è sempre collocata storicamente, anche per quanto concerne il trattamento della lingua, allora «ogni traduzione può implicare di essere ricominciata sotto la pressione o l'incoraggiamento di un'altra configurazione storica»². E questa è una motivazione valida per qualsiasi ritraduzione di un classico, sulle cui implicazioni torneremo più in là.

Se poi si entra nello specifico dell'edizione dei *Tre moschettieri*, non si può fare a meno di accennare al progetto dumasiano di Donzelli, avviato nel 2007, che ha visto la pubblicazione di dieci libri di Dumas, in parte ancora sconosciuti al pubblico italiano, come *La guerra delle donne*, *Madame Sylvandire* (traduzioni di Gaia Panfili) e *Il cavaliere d'Harmental* (di cui ho curato la traduzione nel 2012). O come *Il conte di Montecristo* (tradotto da Gaia Panfili nel 2010), che in Italia aveva avuto una storia di traduzione quanto mai infelice. Da anni, quindi, questo grande progetto editoriale prevedeva la trilogia dei *Moschettieri*, che comprende, oltre ai *Tre moschettieri*, *Vent'anni dopo* e *Il visconte di Bragelonne*. Traduzione che segna un momento importante del progetto, poiché si confronta con l'opera più popolare di Dumas, e, almeno per quanto riguarda il primo volume della trilogia, anche la più tradotta.

Nel processo di ricollocazione di un classico, fondamentale è il lavoro di traduzione intersemiotica concernente l'apparato iconografico dell'opera. All'interno dell'edizione Donzelli sono presenti numerose illustrazioni di Federico Maggioni, degli inchiostri creati per l'occasione che si sviluppano sui toni del nero e del blu. Nella stessa linea della traduzione intertestuale, esse hanno fatto emergere delle peculiarità del romanzo che in passato non erano state approfondite. Difatti, nelle illustrazioni canoniche dei *Tre moschettieri* era stata raramente messa in risalto la componente più tragica e tenebrosa del romanzo, privilegiandone soprattutto l'aspetto più goliardico o strettamente avventuroso, e con esso le scene di duello e di corte. Come vedremo, spesso l'approccio di

queste illustrazioni corrisponde a una visione tendenzialmente riduttiva del romanzo. I disegni di Maggioni, invece, offrono una lettura più completa, conferendo al racconto, là dove richiesto dalla narrazione, un'atmosfera molto cupa.

Un elemento importante riguardante questa traduzione è che è la prima in Italia a fare riferimento all'edizione critica di Claude Schopp, massimo esperto dell'opera dumasiana, che nel 1991 ha curato per l'editore Robert Laffont la pubblicazione della trilogia dei *Moschettieri*. Uno dei grandi meriti di Schopp è avere ripreso in mano, laddove è stato possibile, il manoscritto; fattore non trascurabile se si considera che Dumas, scrittore dai ritmi forsennati che non poteva permettersi di perdere tempo interrompendo il suo torrente di pagine quotidiane, non era solito rivedere le bozze. Ciò significa che i vari redattori dei giornali si concedevano in tutta tranquillità interventi più o meno pesanti sul testo e modifiche spesso del tutto ingiustificate, arrivando talvolta ad applicare una vera e propria censura al testo. Questa operazione è eclatante nel secondo tomo della trilogia, *Vent'anni dopo*, dove un intero capitolo viene rimaneggiato a fini 'moralì'. Qui Dumas racconta in modo piuttosto divertente, allusivo ma chiarissimo, l'incontro carnale tra Athos e madame de Chevreuse dal quale nascerà Raoul, futuro visconte di Bragelonne. I revisori dell'edizione originale penalizzarono il lato ammiccante, censurandolo ogni qual volta comparivano le parole 'letto', 'coricarsi', 'spogliarsi' o termini affini al campo semantico in questione. Le vecchie traduzioni italiane di *Vent'anni dopo* fanno tutte riferimento alla versione censurata; solo grazie al lavoro di Schopp questo capitolo ha ritrovato il suo spirito originario.

Schopp è stato uno dei massimi difensori dell'opera di Dumas, e si è battuto affinché le fosse conferita tutta la legittimità letteraria che è stata a lungo messa in discussione. L'enorme successo di pubblico dell'autore dei *Moschettieri* ha sempre suscitato la diffidenza della casta letteraria francese – con l'eccezione, tra gli altri, di Victor Hugo, che lo considerava suo pari –, e Dumas ha dunque oscillato tra due opposti, l'essere considerato uno scrittore minore oppure un grande autore. Nella prefazione all'edizione del *Vicomte de Bragelonne* curata da Schopp, Dominique Fernandez illustra molto chiaramente come la principale causa della disgrazia dell'«immenso romanziere» nell'olimpio degli Scrittori sia la vena schiettamente antiborghese dei *Moschettieri*. Dumas vive e scrive in un'epoca molto reazionaria, ossia in pieno regno di Luigi Filippo, epoca del trionfo dei valori borghesi e del culto del denaro, anni di grande sviluppo industriale e commerciale. La borghesia al potere impone alla Francia una nuova morale fondata sul rispetto dell'ordine e sul profitto economico³. Con *I tre moschettieri* lo scrittore manifesta a sua maniera l'opposizione a questi valori; se Balzac, Stendhal e Flaubert se la prendono direttamente con la società borghese, Dumas resuscita l'ideale cavalleresco della Francia pre-assolutista e con esso il culto del duello, del gioco, della gratuità, dell'eroismo disinteressato, esaltando

i valori non-utilitaristici e facendo dei suoi protagonisti gli emblemi di una Francia libera e insolente. Dai *Tre moschettieri* al *Visconte di Bragelonne*, passando per *Vent'anni dopo*, Dumas mostra il passaggio da un'epoca all'altra, dalla Francia libertaria alla Francia borghese e assolutista. Secondo Fernandez, «i francesi, visceralmente antibarocchi, colbertisti e borghesi, hanno relegato Dumas tra gli intrattenitori, i romanzieri per adolescenti, gli autori di second'ordine, comodo espediente per non ascoltare quanto aveva da dire»⁴. Alla luce della 'riscoperta' attuale della sua opera, avviata dai suoi studiosi e difensori, rileggere – e quindi ritradurre – un romanzo come questo è un gesto significativo, oltre a essere un'operazione di evidente interesse letterario.

Ma da dove si comincia, quando si ri-traduce un classico?

Come abbiamo visto, per i *Tre moschettieri* non si poneva la questione di una traduzione 'canonica' in italiano, come avviene con i libri per i quali esiste un'unica traduzione che viene letta da decenni; chi oggi ritraduce queste opere può difficilmente sfuggire al confronto diretto. Nel mio caso, le traduzioni esistenti erano molte; e se da un lato questo rappresentava un peso non indifferente, dall'altro forse mi ha aiutato ad avere un approccio più disinibito, poiché ho avuto la sensazione di ritrovarmi a una festa, più che a un imbarazzante *tête-à-tête*. Chi si cimenta nella traduzione di un classico ha la possibilità di scegliere tra varie modalità di lavoro. Può decidere di leggere le traduzioni esistenti prima di cominciare la propria, di considerarle «uno strumento di lavoro impagabile» e di mettersi sui passi di chi lo ha preceduto, come scrive, nel suo bel saggio *Sul tradurre*, Susanna Basso, adottando un metodo che può comportare una doppia tentazione: «da un lato, il rischio di volersi o doversi distinguere a costo di forzature continue sul proprio testo. E dall'altro, al contrario, la deriva di un'accoglienza passiva del lavoro già svolto, che si può risolvere in furto»⁵. Agli antipodi di questo metodo, il traduttore può semplicemente decidere di non leggere affatto le traduzioni precedenti, per non rischiare di farsi influenzare.

Personalmente, ho adottato un atteggiamento che è una sorta di via di mezzo: ho cominciato a guardare le altre traduzioni, e a cercare di individuarne i vari approcci, a lavoro già iniziato. Sulle prime, inoltre, le ho tenute un po' girate dall'altra parte, perché non volevo sentirmi troppo osservata. E perché comunque il mio unico, profondo riferimento voleva essere l'originale. Più di ogni altra cosa ho avuto subito bisogno di ascoltare la voce di Dumas, di spalancare le orecchie al suono della sua narrazione, di percepire e cogliere il più possibile la voce di colui che è stato definito «il genio del racconto»⁶. Avevo quindi bisogno, per afferrare la sua voce, di capire bene innanzitutto quale fosse il ritmo del romanzo. E il ritmo, l'andamento del racconto dei *Tre moschettieri*, è una cavalcata, un gran galoppo. Non sono di certo la prima a dirlo, ma è un elemento che salta agli occhi – anzi, alle orecchie – immediatamente. Non dimentichiamoci, a questo proposito, che il romanzo era stato pubblicato a pun-

tate, e che quindi doveva essere strutturato in modo tale da costringere il lettore, ormai dipendente, a continuare a comprare il giornale giorno dopo giorno. D'altro canto, non tutto il libro è un gran galoppo, e, ovviamente, troviamo moltissime variazioni di ritmo che dipendono dall'intreccio. Ci sono rallentamenti, arresti, alcune descrizioni storiche. Un discorso a parte può essere fatto sui capitoli riguardanti la prigionia di Milady, che segnano un andamento più grave, teso a far gelare lentamente il sangue del lettore. Al di là di specifici micro-ritmi narrativi, nei *Tre moschettieri* c'è sempre una sorta di rincorsa delle parole, che, per la maniera in cui sono organizzate, chiedono costantemente al lettore di scorgerle, di procedere, di andare avanti. Ed è stata proprio questa, per me, la dominante, l'elemento guida da non perdere mai di vista durante il lavoro di traduzione. Come restituire oggi quella narrazione-cavalcata senza intralciare la lettura con ostacoli che rischierebbero di farla inciampare, pur sapendo che si tratta comunque di una narrazione ottocentesca, con sintassi e lessico prettamente ottocenteschi? Come far percepire al lettore di oggi la distanza temporale, senza annullarla ma senza neanche ergere muri tra lui e il testo?

Tradurre un romanzo scritto quasi due secoli prima impone, da un lato, di evitare di applicare la nostra idea – nostra di lettori di oggi – di scrittura ottocentesca, conferendo allo stile un'arbitraria patina antiquata che risulterebbe artificiale (e, nel caso di un libro come *I tre moschettieri*, non renderebbe giustizia alla vivacità del testo originale). Dall'altro, imprimere all'opera un taglio troppo contemporaneo sarebbe una scelta non meno arbitraria e rischiosa; attualizzare lessico e sintassi per avvicinare il lettore di oggi all'autore di ieri implicherebbe un appiattimento delle voci del passato, che hanno invece una precisa collocazione temporale.

Paradossalmente, chi legge i classici nella propria lingua, se pure ha un accesso diretto e profondo ai loro contenuti, li vede più lontani da sé rispetto a chi, leggendoli in traduzione, ha il privilegio di sentirli più vicini, perché la lingua della traduzione segue il lettore nel tempo⁷. In questo, la traduzione è un interessantissimo «ibrido storico»⁸, e un prezioso testimone del ruolo dei classici nel tempo.

Nel caso dei *Tre moschettieri*, un intervento di modernizzazione priverebbe il romanzo di parte del suo fascino, che sta anche in una narrazione dallo stile talvolta ridondante, con periodi lunghi, una sintassi ricercata ma senza effetti preziosi e sempre di grande efficacia narrativa. La bellezza della lingua di Dumas non risiede nei vuoti, nei silenzi, negli spazi muti fra le parole; piuttosto nella rotondità, nella pienezza rigogliosa e vivace che non arriva mai a saturazione. La traduzione dovrebbe allora riuscire a far propria questa generosità stilistica: «oltre a scavare nella lettera, aderire alla sintassi più impervia permette di far sentire la fragranza dello stile originario, tanto più importante quanto più il testo è lontano da noi nei decenni o nei secoli»⁹. Il lettore dei *Tre mo-*

schettieri sa bene, e sceglie, di leggere un libro scritto nell'800 e ambientato nel '600, in un preciso contesto temporale. Il suo viaggio avviene anche – e soprattutto – grazie alla lingua; perché la lingua «non si evolve dimenticando il passato»¹⁰ e offre al lettore infinite possibilità per accompagnarlo lontano nel tempo.

Il brano riportato di seguito è un esempio di come lasciare 'scivolare' l'italiano nel ritmo dell'originale senza spezzarlo o snaturarlo con grossi stravolgimenti sintattici – ma ovviamente, applicando i dovuti aggiustamenti quanto ai modi verbali o all'uso della punteggiatura – per riuscire a dare conto del respiro caratteristico della sua narrazione lussureggiante.

Difatti quattro uomini come loro, quattro uomini devoti gli uni agli altri dalla borsa sino alla vita, quattro uomini che si sostenevano sempre, che non indietreggiavano mai, che eseguivano individualmente o insieme le risoluzioni prese in comune; quattro braccia che minacciavano i quattro punti cardinali o convergevano verso un unico punto, dovevano inevitabilmente, in maniera sotterranea o alla luce del sole, con le mine o con le trincee, con l'astuzia o con la forza, aprirsi un varco verso la meta che volevano raggiungere, per quanto ben difesa o lontana fosse¹¹.

L'equilibrio tra tutti gli elementi finora citati è stato la linea conduttrice del mio lavoro di traduzione, al fine di restituire intatta la facilità comunicativa di Dumas rispettando quanto più possibile le caratteristiche del suo stile; desideravo lanciare la narrazione alla stessa velocità galoppante dell'originale, per far sentire con la stessa tensione lo sferragliare polveroso delle lame, la chiassosa vivacità dei moschettieri, la pungente malinconia di alcune scene, l'ironia soggiacente buona parte delle pagine, facendo attenzione a che il peso di un lessico o di una sintassi artificiosamente datati non impacciassero l'andamento della lettura.

Al riguardo, trovo divertente un commento lasciatoci da Robert Louis Stevenson, che considerava d'Artagnan il suo «migliore amico». Sulla lingua del *Visconte di Bragelonne*, lo scrittore scozzese diceva: «Non esiste stile altrettanto in traducibile, leggero come panna montata, resistente come seta, prolisso come una fiaba contadina, conciso come il dispaccio di un generale»¹². In traducibile o meno, certo lo stile dumasiano vede il convivere di elementi contrastanti ma armoniosamente giostrati, con tocco 'leggero come panna montata' (similitudine di cui Dumas, da noto goloso quale era, sarebbe di sicuro andato fiero).

Tornando alle traduzioni precedenti, tra le versioni osservate ho potuto notare due linee di tendenza che divergono verso poli opposti. Da un lato, la tendenza a valorizzare l'elemento di scrittura 'classica' e ad accentuare le raffinatezze linguistiche, le fioriture, dando quindi al romanzo un tono da buon salotto compassato lontano dall'approccio irriverente di Dumas¹³. Dall'altro, la tendenza a presentare *I tre moschettieri* come un semplice libro di avventura,

destinato a un pubblico adolescente, quindi in una forma semplificata in cui si livella il registro verso il basso e si saltano a piè pari alcune difficoltà. In questo modo si agevola la lettura, ma si sacrifica il timbro specifico del testo e si riduce quella massa narrativa che invece, come abbiamo visto, contribuisce al fascino della scrittura di Dumas, cui piace spesso, nella sua cavalcata, passare per la strada più lunga¹⁴. Queste due tendenze estreme rappresentano una divaricazione nella tradizione dell'opera, e corrispondono alle sue due principali letture: *I tre moschettieri* come romanzo classico dallo stile elegante, o come romanzo d'avventura per ragazzi che esige una lettura facile e immediata.

Ritradurre questo romanzo rientra quindi in un'operazione culturale che intende restituirlo a una visione non riduttiva e non limitata a una di queste due diverse tendenze. L'essenza profonda dei *Tre moschettieri* sfugge a questa sorta di dicotomia tra un Dumas rinchiuso nella sua veste di classico, che rischia di essere troppo 'agghindato', e un Dumas di largo consumo, per ragazzi, che perde la sua grande ricchezza di sfumature.

In linea generale, nelle traduzioni del passato si osservano peculiarità che hanno a che vedere con l'epoca in cui sono state realizzate. Per esempio, vi si riscontrano calchi del francese («pur essendo gente da sacco e da corda»¹⁵ per «tout gens de sacs et de corde qu'ils étaient»), un uso esagerato del pronome soggetto («'S'egli parla al barone', diss'ella, 'io sono perduta'»¹⁶) o dell'accordo del participio passato («aveva aperta la lettera»¹⁷), un lessico desueto («padron di casa»¹⁸, «annunziato»¹⁹, «colà»²⁰, «il convegno» per «le rendez-vous»²¹, «dirimpetto al» per «en face de»²²), ecc.

Un discorso interessante può essere condotto sui titoli dei capitoli, che nelle varie versioni osservate sono spesso tradotti in modi molto diversi. Il romanzo è suddiviso in 67 capitoli, i cui titoli introducono sempre degnamente il contenuto e spesso instaurano tra loro una rete di corrispondenze. Per portare un esempio, il capitolo viii s'intitola «Une intrigue de cour», sintagma che in tutte le edizioni osservate è stato tradotto con «Un intrigo di corte»; il titolo del capitolo xi, in originale «L'intrigue se noue», contiene un evidente rimando al viii, un richiamo all'evoluzione della trama da un punto di vista extra-diegetico, procedimento piuttosto tipico dei romanzi di quell'epoca. In alcune versioni questo rimando si perde completamente: «Le fila s'intrecciano» (Einaudi), «I nodi si stringono» (Giunti). In passato si faceva probabilmente meno attenzione alle corrispondenze strutturali interne a un romanzo, e le traduzioni dei due titoli citati ne sono un esempio.

Passando dalle caratteristiche generali ai singoli esempi, si può osservare più concretamente come le tendenze cui abbiamo accennato si traducano in scelte particolari. Ovviamente l'intento non è quello di criticare traduzioni che risalgono a molti decenni fa, ma cercare di capire i loro approcci e vedere come oggi questi possano essere ritenuti superati.

Nell'edizione Newton Compton (traduzione di Luca Premi, edizione Ghe-

rardo Casini del 1953, ripubblicata nella collana I Mammuti di Newton Compton nel 1993), leggiamo per esempio:

Il caso era triste. Sicuro di essere ucciso da Athos, si capisce come il giovane non s'inquietasse molto di Porthos. Pertanto, siccome la speranza è l'ultima cosa che muore all'uomo, giunse a sperare che avrebbe potuto sopravvivere, certo con ferite orribili, a quei due duelli, e, in questo caso egli si fece i seguenti rimproveri che dovevano servirgli per la sua vita avvenire.

«Che testa senza cervello, che stupido che sono! Quel prode e disgraziato Athos era ferito precisamente nella spalla contro la quale io sono andato a dar di capo a guisa di un ariete [...]».

E suo malgrado, il giovane si mise a ridere, guardando ciò nonostante se il suo riso isolato e senza causa, agli occhi di quelli che lo vedevano ridere, non fosse per offendere qualche passante.

«In quanto a Porthos l'avventura è più bizzarra; ma io però, non per questo, sono meno un miserabile stordito. È così che uno va a gettarsi sulla gente senza neppure dirgli: guardati? No! [...]»²³.

In corsivo ho evidenziato le espressioni sulle quali ritengo interessante soffermarsi. In questo caso si tratta di rese italiane poco consuete, per lo più derivanti da calchi delle espressioni francesi. Notiamo «Il caso era triste», che traduce «La conjoncture était triste» e che in italiano ha una resa più immediata con una frase sul genere di «Era una brutta situazione». Osserviamo anche «s'inquietasse», invece del più naturale «si preoccupasse», per «s'inquiétait». La traduzione sintetizza poi la frase francese «l'espérance est la dernière chose qui s'éteint dans le cœur de l'homme», traducendola con «la speranza è l'ultima cosa che muore all'uomo»; da un lato questa soluzione banalizza l'immagine, omettendo «nel cuore» e avvicinandola al ben noto proverbio «la speranza è l'ultima a morire» (in francese «l'espoir ne meurt jamais»), e dall'altro utilizza la formulazione «all'uomo», meno spontanea. Notiamo in seguito tre espressioni desuete: «dar di capo», calcato sul francese «donner de la tête»; «a guisa di»; che in originale è invece semplicemente «comme»; e «non fosse per offendere qualche passante» per «n'allait pas blesser quelque passant».

Dall'edizione Einaudi del 1965, traduzione di Marisa Zini:

D'Artagnan furente aveva attraversato l'anticamera in tre balzi, e si precipitava sulla scala di cui contava di scendere i gradini a quattro a quattro, quando, trascinato dalla corsa, andò a sbattere a testa bassa contro un moschettiere che usciva da M. de Tréville da una porta di disimpegno e, con la fronte urtandolo alla spalla, gli fece lanciare un grido o meglio un urlo.

– Scusatemi, – fece d'Artagnan cercando di riprendere la corsa, – scusatemi, ma ho molta fretta.

Aveva appena disceso il primo scalino che un pugno di ferro lo afferrò per la sciarpa e lo trattenne.

– Avete fretta! – esclamò il moschettiere, bianco come un lenzuolo; – con questo pretesto voi mi urtate, dite: «scusatemi», e credete che basti? Non è proprio così, giovanotto. Credete, perché avete udito oggi M. de Tréville parlarci senza tanti riguardi, che gli altri ci possano trattare come ci parla lui? Disingannatevi, amico; non siete M. de Tréville, voi²⁴.

Qui è interessante notare, oltre ad alcuni termini o formulazioni sintattiche desuete, la costruzione con dislocazione a destra, molto frequente in francese nel discorso parlato, nell'ultima frase del brano: «Vous n'êtes pas M. de Tréville, vous»; in italiano, in questo caso, risulta più efficace la collocazione più tipicamente italiana di «voi non siete Monsieur de Tréville», tanto più che si tratta di un dialogo acceso.

Dal punto di vista del ritmo narrativo, i dialoghi hanno un ruolo fondamentale all'interno dei *Tre moschettieri*. Se l'andamento generale del romanzo può essere paragonato, come abbiamo visto, a una cavalcata, i dialoghi procedono sempre al ritmo di un duello, e molto spesso sono intrisi di un umorismo sottile. A questo proposito è importante considerare che, sebbene sia passato alla storia per il successo dei suoi romanzi, Dumas era innanzitutto uomo di teatro. La vivacità dei dialoghi è uno degli aspetti che la mia traduzione ha cercato di mettere in valore, nell'intento di restituire alle pagine dialogate tutta la loro freschezza ed efficacia. I dialoghi dei *Tre moschettieri* hanno un carattere molto teatrale e possono essere percepiti quali vere e proprie scene di una pièce, come si può notare dal seguente passo (nel quale Porthos, che nel momento del bisogno aveva chiesto del denaro alla sua amante, moglie del procuratore, e si era visto rifiutare il prestito, gioca d'astuzia per farla ingelosire e ottenere finalmente il denaro):

«Ma, monsieur Porthos...», mormorò la procuratrice, capendo, a giudicare dal comportamento delle più grandi dame del tempo, di essere in torto.

«Io che per voi avevo sacrificato la contessa di Peñaflor...»

«Lo so».

«La baronessa di...»

«Monsieur Porthos, non umiliatevi».

«La duchessa di...»

«Monsieur Porthos, siate generoso!»

«Avete ragione, signora, non continuerò».

«Ma è mio marito che non vuole saperne di prestiti».

«Madame Coquenard – disse Porthos – ricordatevi della prima lettera che mi avete scritto e che conservo scolpita nella memoria».

La procuratrice emise un gemito.

«E inoltre – disse – la somma che chiedevate in prestito era piuttosto alta».
 «Madame Coquenard, io vi davo la preferenza. Non ho avuto che da scrivere alla duchessa di... Non voglio dire il suo nome, giacché non so cosa sia compromettere una donna; ma so che mi è bastato scriverle perché me ne inviasse millecinquecento».
 La procuratrice versò una lacrima.
 «Monsieur Porthos – disse – vi giuro che mi avete punita severamente, e che se in futuro vi doveste ritrovare in simili impicci, non avrete che da rivolgervi a me».
 «Che oscenità, signora!», disse Porthos indignato. «Non parliamo di denaro, ve ne prego, è così umiliante».
 «Ma allora voi non mi amate più!», disse lenta e triste la procuratrice.
 Porthos mantenne un silenzio maestoso.
 «È così che mi rispondete? Ahimè! Capisco»²⁵.

In merito alla teatralità dei dialoghi dei *Tre moschettieri*, ricordiamo anche che il romanzo è ambientato nel '600, *Grand siècle* del teatro che ha visto fiorire Corneille, Racine, Molière, e nascere la Comédie-Française.

Di questo reticolo di corrispondenze ed echi letterari può riuscire a dar conto fino a un certo punto un'edizione orientata verso la narrativa per ragazzi, e che metta in atto una linea semplificatrice. Come abbiamo già accennato, l'edizione Giunti (1977, traduzione di Maria Bellonci) è stata palesamente realizzata con questo criterio. In generale essa tende alla semplificazione, all'esplicitazione di alcune parole o frasi; una tendenza che in alcuni casi può sconfinare nell'omissione di parole ritenute ridondanti²⁶. Si può citare come esempio il discorso che il padre di d'Artagnan fa al giovane prima di vederlo partire per la capitale, all'inizio del romanzo. Un momento solenne, iniziatico, in cui è fondamentale mantenere le ripetizioni, che contribuiscono al tono enfatico della scena; nell'edizione Giunti, la 'guascona' pomposità delle parole paterne appare ridimensionata:

*Ricordati che solo per il suo coraggio un gentiluomo riesce oggi a farsi strada. Basta esitare un secondo per lasciar sfuggire l'occasione che proprio in quel secondo offre la fortuna. Sei giovane, devi essere valoroso per due ragioni: sei guascone e sei mio figlio. Non aver paura delle avventure. Hai imparato a maneggiare la spada; hai garretti di ferro e pugno d'acciaio; battiti in ogni circostanza; battiti proprio perché i duelli sono proibiti e che, dunque, per battersi occorre doppio coraggio*²⁷.

Alcuni tagli, rispetto al testo originale, sono molto netti: «Ricordati che solo per il suo coraggio» in francese è «C'est par son courage, entendez-vous bien, par son courage seul»; la ripetizione di «par son courage» viene eliminata, e il solenne «entendez-vous bien» è tradotto con un più banale «ricordati». Per quanto riguarda la seconda parte evidenziata, corrisponde nell'originale a: «la première, c'est que vous êtes gascon, et la seconde, c'est que vous êtes mon fils.

Ne craignez pas les occasions et cherchez les aventures. Je vous ai fait apprendre à manier l'épée». Qui la traduttrice attua un'evidente operazione di sintesi, condensando le varie parti del discorso in una serie di frasi molto secche. Inoltre, trasformando il 'vous' dell'originale in un 'tu', conferisce al rapporto tra padre e figlio un carattere molto più moderno.

Soltanto col proprio coraggio, mettetelo bene in testa, soltanto col proprio coraggio un gentiluomo si fa strada ai nostri giorni. Colui che trema per un secondo forse si lascia sfuggire l'esca che, proprio in quel secondo, la fortuna gli tendeva. Voi siete giovane, dovete essere impavido per due ragioni: la prima è che siete guascone, e la seconda è che siete mio figlio. Non temete le occasioni e cercate le avventure. Vi ho fatto imparare a maneggiare la spada; avete garretti di ferro e polso d'acciaio; battetevi per qualsiasi motivo; battetevi tanto più che i duelli sono proibiti e che, di conseguenza, per battersi occorre doppio coraggio²⁸.

Inserisco qui la mia traduzione per sottolineare ancora una volta l'importanza dell'elemento ritmico e della ridondanza stilistica. I primi tre periodi del brano hanno un andamento simile fra loro, molto pomposo. Nell'insieme, le diverse ripetizioni, parallelistiche e anaforiche, contribuiscono a conferire al passaggio, come già detto, un tono solenne, e anche ad avvicinarlo a una scena teatrale.

Un ulteriore aspetto sul quale ci si è concentrati è la componente più cupa del romanzo, che, come sottolineato a proposito dell'apparato iconografico, nelle versioni precedenti è spesso rimasta in secondo piano. Questo lato tenebroso è evidente nel passaggio che segue:

Era circa mezzanotte; la luna, calante e scavata, sanguigna per le ultime tracce del temporale, sorgeva dietro la cittadina di Armentières, che stagliava sul suo livido chiarore la sagoma scura delle case e lo scheletro dell'alto campanile traforato. Di fronte la Lys srotolava le sue acque simili a un fiume di stagno fuso; mentre sull'altra sponda si vedeva la massa nera degli alberi profilarsi su un cielo burrascoso invaso da grosse nubi ramate che creavano una sorta di crepuscolo nel bel mezzo della notte²⁹.

In questa scena il narratore introduce uno dei momenti più tragici del romanzo, ossia l'esecuzione di Milady. Oltre all'ambientazione palesamente lugubre, vorrei richiamare l'attenzione su alcune scelte lessicali. Nient'affatto banale l'immagine della «lune, échançrée par sa décroissance», che ho cercato di rendere con «calante e scavata», termine, quest'ultimo, inconsueto per la luna; per «ensanglantée», fondamentale era conservare l'idea del sangue, poiché si tratta di un elemento evocativo dell'imminente morte dell'eroina negativa del romanzo; per quanto riguarda la «lueur blafarde», era importante mantenere lo stesso registro espressivo dell'originale, e il termine «livida» è molto suggestivo nell'evocazione della morte; infine, la bella immagine finale delle nuvole ra-

mate «qui faisaient une espèce de crépuscule au milieu de la nuit» unisce due momenti topicamente malinconici, il crepuscolo e la notte, sovrapponendoli per creare un effetto doppiamente spaventoso, corrispondente alla pesantezza dell'animo dei moschettieri, diretti verso una terribile missione. La traduzione ha cercato di rispettare l'andamento grave e lugubre del passaggio, in accordo con una visione il più ampia possibile di un'opera che, come abbiamo osservato, ha spesso visto sacrificata una delle sue componenti.

In conclusione, vorrei prendere in prestito ad Anna Nadotti, traduttrice de *La signora Dalloway* di Virginia Woolf, una bellissima riflessione sulla traduzione dei classici: «Se una cosa ho capito, a proposito della ri-traduzione dei classici, è che non si tratta di svecchiarli, facendone una nuova traduzione, ma di restituirne intatta la giovinezza»³⁰. Credo non esista frase più appropriata a un libro come *I tre moschettieri*, che è il romanzo per eccellenza dell'energia e della vitalità della giovinezza, il romanzo dell'eterna giovinezza.

In una lettera di Alexandre Dumas figlio, nella quale egli ricorda al padre il periodo in cui era intento a scrivere *I tre moschettieri*, si legge: «Quanta foga, quanta gioia, quanta energia mettesti in quel lavoro! [...] Avevamo la stessa età: tu avevi quarantadue anni, io ne avevo venti»³¹. La creazione di quest'opera fa ringiovanire l'autore, e chi la legge ringiovanisce assieme a lui. Un romanzo come *I tre moschettieri* meriterebbe di avere vent'anni per sempre.

NOTE

¹ Recentemente, sempre per gli Oscar Mondadori, la traduzione di Beltramelli è stata sottoposta a una parziale revisione, ad opera di S. Mazzurana.

² J.P. Courtois, *Traduire et retraduire*, in Courtois J.P. (a cura di), *De la retraduction. Le cas des romans*, La lettre volée, Bruxelles, 2014, pp. 6-7.

³ Cfr. D. Fernandez, *Dumas Baroque*, in A. Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne*, Robert Laffont, Paris, 1991.

⁴ *Ivi*, p. IV.

⁵ S. Basso, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Bruno Mondadori, Milano, 2010, pp. 119-120.

⁶ Dossier «Dumas le génie du récit», in «Le Magazine littéraire», 494/2, (2010).

⁷ E. Franco, intervista di G. Antonelli su «La lingua batte» del 5/10/2013, Radio Tre.

⁸ B. Berni, *Prefazione*, in H.C. Andersen, *Fiabe e Storie*, Donzelli, Roma, 2001, p. XXVI.

⁹ F. Cavagnoli, *La voce del testo*, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 148.

¹⁰ B. Berni, *op. cit.*, p. XXVI.

¹¹ A. Dumas, *I tre moschettieri*, trad. di C. Diez, Donzelli, Roma, 2014, p. 82.

¹² D. Fernandez, *op. cit.*, p. XXVII.

¹³ All'interno di questa linea, spicca in particolare l'edizione De Agostini del 1965 (traduzione di D. Grange Fiori), che non è stata inserita nella lista delle traduzioni esistenti perché ormai fuori commercio.

¹⁴ Questo secondo approccio, che tende a livellare verso il basso, può essere riscontrato nell'edizione Giunti del 1977 (traduzione di M. Bellonci), di cui si dirà meglio più avanti. Interessante osservare che nel 2013 questa traduzione è stata riproposta nella collana Young Adult, dove la scelta della copertina risulta emblematica: molto lontani dalla classica iconografia dei *Tre moschettieri*, qui troviamo un primo piano di Luke Evans, l'attore che nel 2011 ha interpretato il bel-l'Aramis nella rappresentazione filmica del romanzo operata da Paul W. S. Anderson, come a voler reinserire il romanzo in un filone molto fecondo della narrativa per la prima adolescenza.

¹⁵ A. Dumas, *I tre moschettieri*, trad. di L. Premi, Newton Compton, Roma, 2011, p. 28 e Id., *I tre moschettieri*, trad. it. di A. Beltramelli, Mondadori, 2014, p. 28.

¹⁶ *I tre moschettieri*, trad. di L. Premi, cit., p. 352.

¹⁷ *Ivi*, p. 160.

¹⁸ *Ivi*, p. 174.

¹⁹ *Ivi*, p. 191.

²⁰ *I tre moschettieri*, trad. di M. Zini, Einaudi, Torino, 1998, p. 8.

²¹ *I tre moschettieri*, trad. di L. Premi, 2006, cit., p. 160.

²² *Ivi*, p. 158.

²³ *Ivi*, p. 42.

²⁴ *I tre moschettieri*, trad. di M. Zini, cit., p. 41.

²⁵ *I tre moschettieri*, trad. di C. Diez, cit., p. 297.

²⁶ Rappresentativo dell'approccio generale dell'edizione Giunti (1977, traduzione di M. Bellonci) è il titolo del capitolo XXXVIII, in francese «*Comment, sans se déranger, Athos trouva son équipement*», tradotto con «Athos trova il suo equipaggiamento»; qui la traduzione non soltanto elimina una subordinata, ma modifica il registro dell'originale, trasformando il tempo verbale della principale da *passé simple*, corrispondente al passato remoto italiano, a presente, e omettendo il

«*Comment*» introduttivo che conferisce un tono molto più narrativo.

²⁷ *I tre moschettieri*, trad. it. di M. Bellonci, Giunti, Firenze, 2013, p. 13-14.

²⁸ *I tre moschettieri*, trad. it. di C. Diez, cit., p. 6.

²⁹ *Ivi*, p. 556.

³⁰ S. Basso, *Tu dai voce a me, io do voce a te. Intervista ad Anna Nadotti*, in «Tradurre», 3 (autunno 2012) <http://rivistatradurre.it/2012/11/tu-dai-voce-a-me-io-do-voce-a-te/>.

³¹ *Lettera di Alexandre Dumas figlio*, in *Les Trois mousquetaires*, con composizioni di M. Leloir, incisioni su legno di J. Huyot, Calmann-Lévy, Paris, 1894, t. I, pp. XV-XVI, citata da C. Schopp nella sua *Introduzione*, in A. Dumas, *I tre moschettieri*, trad. di C. Diez, cit., p. XXII.

Franco Buffoni

INTERVENTO ALLA TAVOLA ROTONDA

Una poesia originale non è una poesia che parli di cose di cui nessuno abbia mai parlato prima. Leopardi è unico quando parla della/alla luna, non perché l'oggetto sia originale (lo troviamo persino nelle lettere che il Colletta gli scrive), ma perché la sua poetica è immensamente pulsante e vitale. Keats – quando nel distico conclusivo dell'*Ode on Grecian Urn* associa *Beauty* a *Truth* e *Truth* a *Beauty* – non compie un'associazione originale: sono due termini che l'estetica inglese del Settecento frequentemente pone in connessione. Ma Keats rivive febbrilmente quell'associazione all'interno della sua poetica. E quei versi, letti una volta, non si dimenticano.

Questo avviene perché la poesia è un linguaggio: un linguaggio diverso da quello che usiamo per comunicare nella vita quotidiana e di gran lunga più ricco, più completo, più compiutamente umano. «Un linguaggio», come scrive Giovanni Raboni, «al tempo stesso accuratamente premeditato e profondamente involontario, capace di connettere fra loro le cose che si vedono e quelle che non si vedono, di mettere in relazione ciò che sappiamo con ciò che non sappiamo».

Ho molto tradotto nella mia vita e sono andato sempre più convincendomi che la vera differenza non sia tra prosa e poesia, ma tra una scrittura provvista di un proprio ritmo interno e una scrittura che tale ritmo non lo possiede.

Lo sosteneva già Beda il Venerabile con la chiarissima distinzione: «Il ritmo può sussistere di per sé, senza metro; mentre il metro non può sussistere senza ritmo. Il metro è un canto costretto da una certa ragione; il ritmo un canto senza misure razionali».

Una distinzione che ritroviamo modernamente espressa nel *Traité du rythme* di Meschonnic e Dessons: «Il ritmo non è formalista, nel senso che non è una forma vuota, un insieme schematico che si tratterebbe di mostrare o no, secondo l'umore. Il ritmo di un testo ne è l'elemento fondamentale, perché ritmo è operare la sintesi della sintassi, della prosodia e dei diversi movimenti enunciativi del testo».

Il ritmo è dunque questo respiro interno alla scrittura, che ingloba tutte le metriche. Perché le metriche sono un fatto storico, possono mutare, fondamentalmente sono legate alla moda, nel senso leopardiano del termine. Mentre il ritmo è ancestrale: è quel respiro che viene dall'imparare a parlare, dal battito del cuore materno.

Certamente non a caso Meschonnic, al riguardo, cita esempi sia dall'ambito letterario sia da quello delle arti figurative. In questo secondo caso, basta sostituire al termine 'parola', i termini 'tratto', 'immagine' o 'raffigurazione'. La differenza non è dunque tra pittura astratta e pittura figurativa, ma tra una

pittura (astratta o figurativa) provvista di un proprio intrinseco ritmo, di una propria misura, e una pittura (astratta o figurativa) che invece ne è sprovvista. La seconda non è arte. Punto.

È evidente che le difficoltà di ordine traduttologico che incontro traducendo *The Four Quartets* appartengono alla stessa famiglia di difficoltà che incontro traducendo *The Waves*, anche se ad occhi ingenui T.S. Eliot ha scritto in poesia e Virginia Woolf in prosa.

Riprendendo una celebre riflessione di Bachtin sulla traduzione come rapporto dialogico tra due entità artistiche – un rapporto che diviene non più «di rango, ma di tempo» – l'opera non è immessa nel movimento del linguaggio e nella temporalità della ricezione solo nella lingua d'arrivo, ma anche nella lingua di partenza. Questo incontro-scontro scava una differenza e quindi rinnova anche l'opera di partenza.

In sintesi, potremmo prendere le mosse dalla questione della ritraduzione: perché diamo per accettato che sia “lecito” ritradurre? Perché riteniamo che ogni generazione voglia avere il proprio Goethe, il proprio Dante, il proprio Shakespeare in grado di parlare nella lingua letteraria di *quella* generazione. Io ho tradotto Keats nel 1980, la mia traduzione è ancora in circolazione, ma sono sicuro che un altro poeta (o io stesso) tra qualche anno ritradurrà Keats e lo riproporrà. Perché diamo per scontato che questo sia “lecito”? Perché diamo per scontato che la lingua sia in movimento nel tempo, che il nostro italiano sia costantemente in trasformazione. E il passaggio che compiamo con il concetto di *Sprachbewegung* è volto a includere in questo movimento del linguaggio anche il testo scritto nella lingua di partenza. Quel classico antico o moderno che andiamo a tradurre si è dunque spostato anch'esso nel tempo.

Non solo “diviene” la lingua d'arrivo – cosa ovvia dal tempo di Humboldt – ma diviene anche quella di partenza, perché nei decenni, nei secoli, le strutture che compongono quel testo sono andate modificandosi: la struttura sintattica, quella grammaticale, i valori semantici, la pronuncia. Come si può pensare che quel testo sia rimasto lo stesso? E qui interviene il concetto di traduzione come incontro “poietico”, come incontro di poetiche. Se tradurre letteratura porta alla realizzazione di un incontro tra la poetica del traduttore e la poetica del tradotto, questo incontro – che avviene in un punto *x* del tempo e dello spazio – è unico e irripetibile, perché unico e irripetibile è lo stato delle due opere e delle due lingue che in quel momento si incontrano.

Lo stesso traduttore, a distanza anche di poco tempo, traduce in un modo diverso. È un esperimento che, tra l'altro, ho fatto con me stesso, ritraducendo Seamus Heaney senza controllare le traduzioni che avevo steso dieci anni prima. Come due frecce che si intersecano – e solo in quel preciso momento si intersecano in quel modo – avviene l'incontro *poietico* tra testo di partenza e testo di arrivo. In un altro momento – successivo o precedente – le due frecce (i due testi) si sarebbero intersecati in modo diverso.

Impostando la riflessione teorica in questo modo, abbiamo coniugato il concetto di movimento del linguaggio nel tempo con il concetto di poetica. Naturalmente qui preme alle porte anche il concetto di intertestualità: i concetti che abbiamo elencato all'inizio sono coniugabili tutti tra loro, per produrre il nuovo in traduttologia.

Allo stato attuale della ricerca si potrebbero indicare tre fondamentali indirizzi della ritmologia: un indirizzo filosofico, un indirizzo filologico-linguistico, e un indirizzo poetico.

Nel primo ambito configuriamo i filosofi, che tendenzialmente dovrebbero applicarsi alla categoria della ritmicità in senso ampio, cercando la funzione che il ritmo ha nel mondo.

Nel secondo ambito configuriamo i filologi, che guardano al ritmo cercando anzitutto di definire che cosa esso sia (e qui la *autoritas* prima è quella di Beda il Venerabile). Compito dei filologi è dunque di accordarsi sul significato, di studiare la parola, e infine di condurre l'analisi secondo modalità che contemplano la lingua e la storia della lingua.

Con i poeti (ma uso il termine in senso anacronistico, molto ampio: meglio sarebbe scrivere “con gli artisti”), ciò che conta del ritmo è il momento in cui esso si fa parola, cioè diventa linguaggio e dunque si realizza attraverso una particolare intonazione. (In quanto il ritmo è soggetto, se un poeta trova il ritmo, trova il soggetto; se non lo trova, i versi che sta scrivendo non sono arte.)

Comune ai tre ambiti è la ricerca di come il ritmo metta ordine nel – e modelli il – pensiero.

Sia che si parli di ritmo letterario o di ritmo musicale o di ritmi naturali (maree, ecc.) si parte da un concetto di misura, di ripetizione, di continuità/discontinuità, di cadenza. Battito del cuore, dunque, come esempio più alto di qualcosa di alieno dalla necessità che l'uomo sia nella storia, di ben più animalesco e profondo, di ineluttabile e ancestrale, come l'espansione e l'implosione dell'universo, come il respiro primordiale.

Parrebbe questa la linea di definizione preferita dai poeti. Ritmo come una vibrazione che attraversa il mondo e in varia misura il corpo umano, inteso come sonda che percepisce e recepisce onde dotate di una corporeità. Dunque, di un ritmo estraneo alla soggettività poetica, che scorre e passa nel mondo, investendo la natura e le persone.

D'altro canto, se si conviene sul fatto che la prosodia e la cadenza sono i meccanismi grazie ai quali il bambino accede al linguaggio, il poeta – nel suo *poièin* – non farebbe che rispecchiare questa acquisizione primaria della lingua. Secondo questa prospettiva, si nasce poeti in quanto la musica è nell'anima. E il ritmo attraversa il mondo, si traduce nel corpo e attraverso questo viene restituito al mondo: un processo che oggi può essere “disturbato” dai suoni meccanici della modernità.

In questa ottica, è evidente, viene completamente a cadere la differenza sto-

rica tra prosa e poesia. La vera differenza è tra una scrittura che possiede un proprio respiro (un proprio ritmo) e una scrittura che ne è priva. Poi, che vada a capo prima della fine della riga, o che sia scritta in una delle tante gabbie metriche che nelle varie epoche e lingue caratterizzano la scrittura poetica, diviene un dato non particolarmente rilevante.

Di Chatsuni Sinthusing e Paolo Euron

LA TRADUZIONE DEI LIBRI ITALIANI IN THAILANDIA

L'italiano, secondo i dati forniti dall'UNESCO, sarebbe tra le cinque lingue più tradotte nel mondo, dopo l'inglese, il francese, il tedesco e il russo e prima dello spagnolo. Tuttavia in Thailandia la classifica delle dieci lingue maggiormente tradotte, che vede l'inglese e il giapponese in testa, non include l'italiano. Attualmente soltanto una quarantina di titoli italiani sono stati tradotti in thailandese. Tuttavia nella traduzione delle opere italiane si sono verificati degli interessanti sviluppi che, specie negli ultimi anni, dimostrano un crescente interesse e nuovi, possibili spazi per la letteratura italiana.

Per avere una visione generale della situazione attuale occorre risalire alle origini. Partendo dal 1950, la traduzione delle opere italiane in thailandese si può suddividere in tre grandi periodi. Prima degli anni novanta soltanto sei titoli erano stati tradotti e si trattava di capolavori o comunque di opere consolidate della letteratura classica o moderna. La prima traduzione è il *Decamerone* di Boccaccio, del 1953, cui segue *Il principe* di Machiavelli nel 1972, poi nel 1980 *Fontamara* di Ignazio Silone, la *Vita di Gramsci* (1986) di Giuseppe Fiori, *La romana* (1987) di Alberto Moravia e infine *Marcovaldo* (1988) di Italo Calvino. Va notato che queste prime traduzioni non erano state eseguite sull'originale italiano ma erano basate sulla versione inglese.

Negli anni novanta le traduzioni dall'italiano aumentano sensibilmente, con dodici titoli che spaziano su diversi generi. Oltre al fortunato *Mondo piccolo* (1997) di Giovannino Guareschi e a vari romanzi, tra i quali si contano *Volevo i pantaloni* (1994) di Lara Cardella, *Seta* (1997) di Alessandro Baricco, *Il nome della rosa* (1999) di Umberto Eco, vengono tradotte anche diverse opere di letteratura per bambini, quali *Favole al telefono* (1992) di Gianni Rodari, *Pinocchio* (1997) di Collodi e *Favole e leggende* (1997-99) di Leonardo da Vinci. Tuttavia è opportuno notare che soltanto due di queste opere (*Pinocchio* e *Seta*) vengono tradotte direttamente dall'italiano, mentre otto sono ritradotte dall'inglese e due dal francese. In questo periodo cresce l'interesse delle case editrici per gli autori italiani, anche grazie alla promozione del governo italiano che bandisce premi letterari per incoraggiare la traduzione.

Dal duemila in poi il numero delle traduzioni dall'italiano è salito a una quarantina. Di queste opere proposte al pubblico thailandese, ben tredici sono di letteratura per l'infanzia, che si attesta come il genere più tradotto dopo la narrativa. I giovani lettori thailandesi possono leggere autori come Roberto Piumini, Bianca Pitzorno, Angela Nanetti, Silvana Gandolfi, oltre a Mario Lodi. Recentemente sono stati pubblicati, sempre nell'ambito della letteratura per l'infanzia, *La città nascosta* di Pier Domenico Baccalario e *C'era una volta una*

storia di Giovanna Zoboli. Non numericamente inferiore è la presenza di romanzi. Appaiono *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, *Lettera a un bambino mai nato* di Oriana Fallaci, *Senza sangue* e *Novecento* di Baricco, *Il disprezzo* di Moravia e infine *Notturmo indiano*, *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* di Antonio Tabucchi. È da segnalare anche la traduzione di un'opera fondamentale quale *Sei personaggi in cerca di autore* di Luigi Pirandello. A questi testi si affiancano successi editoriali più recenti come *Gomorra* di Roberto Saviano, *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano e *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini. Di prossima uscita sono *Marcovaldo* (ora tradotto direttamente dall'italiano), *Le città invisibili* di Italo Calvino. Seguiranno presto *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini. Vale la pena citare alcuni progetti di traduzione avviati: tra i libri che verranno prossimamente pubblicati in thailandese vanno segnalati almeno *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco e infine *Se questo è un uomo* di Primo Levi. È in progetto anche la traduzione del ciclo completo delle *Cosmicomiche* e dei tre romanzi che compongono *I nostri antenati*, a dimostrare che Italo Calvino è un autore particolarmente apprezzato.

Va comunque notato che, rispetto al decennio passato, ormai tutte le traduzioni di libri per l'infanzia e la maggior parte di quelle dei romanzi sono eseguite direttamente dall'originale italiano; soltanto la "trilogia di Alessandro" di Valerio Massimo Manfredi (*Il figlio del sogno*, *Le sabbie di Amon*, *Il confine del mondo*) viene tradotta dalla versione inglese, così come *Il milione* di Marco Polo. Il definirsi dell'interesse per la letteratura italiana non corrisponde solo ad un aumento numerico dei titoli presentati al pubblico thailandese, ma anche a una maggiore attenzione critica al lavoro di traduzione. Le opere tradotte sono pubblicate da case editrici di rilievo e in genere specializzate in determinati settori. Tra le case editrici, Praew Yaovachon, Ruenpanya e Damrongchaitham Foundation si occupano esclusivamente della pubblicazione di letteratura per l'infanzia. La Kobfai Editrice si interessa di non-fiction e ha pubblicato ad esempio *Il milione* di Marco Polo. Infine la Butterfly Book House e la Matichon si occupano di narrativa. La Butterfly Book House si distingue nel 1997 con la pubblicazione dell'eccellente traduzione di *Pinocchio*, che vince un premio come riconoscimento ufficiale del governo italiano. Presso la stessa casa escono anche *Seta*, *Senza sangue* e *Novecento*. Nel 2008 la casa editrice ha dato vita alla "Italian Butterfly Book House – Editore la Farfalla" per promuovere la traduzione di opere italiane. *Io non ho paura* è stato il primo libro pubblicato con questo marchio. Negli ultimi tempi si sono inoltre affermate nuove case editrici, giovani e interessate alla letteratura internazionale come la Library House e la Kammayi.

A partire dal nuovo millennio si distinguono anche traduttori di rilievo, specializzati in autori italiani e in generi specifici. Ngampan Vejajiva si interessa

di narrativa italiana in generale e in particolare delle opere di Baricco. Nantawan Chanprasert ha tradotto inizialmente libri di letteratura per l'infanzia e i romanzi di Tabucchi, mentre in seguito si è dedicata alla traduzione di autori classici e contemporanei tra i quali troviamo Calvino, Pirandello e Mazzantini. La proposta degli autori e delle opere risponde normalmente a preferenze e a interessi del traduttore, nei confronti del quale l'editore non esercita alcun diretto controllo. Il traduttore quindi si configura non soltanto come un soggetto indipendente, ma soprattutto come un professionista con specifici interessi, conoscenza e competenze che gli assegnano un ruolo complesso e importante nella cultura thailandese e nella mediazione della cultura italiana. Nantawan Chanprasert, ad esempio, afferma che la selezione dei testi da tradurre dipende generalmente da una scelta individuale e quindi risponde a un gusto personale e non a un piano editoriale prestabilito. Inoltre, nella preferenza accordata a un'opera per la traduzione in thailandese, oltre al successo internazionale attestato dalla traduzione in altre lingue, spesso hanno un certo peso anche i premi ricevuti, in quanto fanno presagire una maggior attenzione da parte del pubblico. In queste circostanze e sulla base di tali elementi è il traduttore che spesso finisce per imporre un titolo all'editore. L'autonomia del traduttore può anche arrivare a designare i lettori che dovranno valutare l'opera e la sua eventuale pubblicazione. Si deve poi tenere conto del fatto che spesso i traduttori si avvalgono della consulenza dei docenti dell'università Chulalongkorn di Bangkok, l'unica in Thailandia dove si insegna regolarmente l'italiano e che può fornire un'adeguata consulenza scientifica.

Un discorso a parte merita la traduzione dei poeti italiani, in quanto nella cultura thailandese la poesia detiene una particolare funzione celebrativa. Nel 2001 l'illustre poeta e studioso Montri Umavijani pubblica *Con il mio cuore alla patria*, una selezione di poesie di Giacomo Leopardi, tra le quali figurano le sue composizioni poetiche più celebri (*L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *A Silvia*) nonché una scelta dai *Pensieri*. È indicativo il fatto che la pubblicazione, a cura del Thai Congress of World Poets, avvenne in occasione del 150° anniversario della morte del Re del Siam Rama III, contemporaneo del poeta di Recanati. Sempre Montri Umavijani ha tradotto *La ginestra*, questa volta pubblicata in edizione bilingue in occasione dello tsunami che nel 2004 ha devastato le coste della Thailandia. È evidente come la poesia di Leopardi, col suo misurato richiamo alla dignità e solidarietà, viene apprezzata nella sua forza umana e civile, prima ancora che nel suo grande valore storico e letterario.

I grandi classici della letteratura italiana risultano ancora poco tradotti in thailandese, anche a causa dell'impegno che richiede l'impresa e del limitato pubblico dei lettori. Nel 2005 vengono pubblicati i primi sei canti della *Divina Commedia* di Dante, sempre nella versione di Montri. L'opera di Dante, nonostante la disponibilità dell'editore, non è ancora stata tradotta integralmente.

Si deve sottolineare che la pubblicazione di traduzioni di opere poetiche,

come si è osservato, è promossa da istituzioni culturali non-profit in occasioni particolari o per celebrare speciali ricorrenze e non per fini commerciali, per cui la loro diffusione rimane piuttosto limitata e raggiunge perlopiù un pubblico ristretto di specialisti.

L'Italia è sempre più presente ed apprezzata in Thailandia. Si spera che futuri impegni ed investimenti nella promozione della lingua, letteratura e cultura italiana possano sensibilizzare il pubblico thailandese e di conseguenza gli editori. Per una lingua di grande tradizione ma di poca diffusione come l'italiano il caso thailandese mostra che occorrono traduttori specializzati, coadiuvati da esperti preparati, così come è avvenuto per le opere tradotte dal duemila in poi. Occorrerebbe però anche, sicuramente, una sensibilizzazione continua e capillare alla cultura classica italiana, al di là del singolo autore e del caso letterario, e la volontà di sostenere e incoraggiare anche la traduzione di classici che, necessariamente, non possono contare su un immediato successo di pubblico e riscontro di vendite. Il fenomeno di opere italiane, come *Il nome della rosa*, ritradotte dall'inglese, rivela un interesse per la letteratura italiana contemporanea ma anche una difficoltà evidente a rispondervi in modo adeguato. Per questo motivo occorrono editori che investano nel settore, iniziative in grado di promuovere la cultura italiana e quindi un pubblico gradualmente educato e reso sensibile alla letteratura italiana classica e contemporanea.

QUADERNO DI TRADUZIONI – POESIA

À MA FILLE ADÈLE

Tout enfant, tu dormais près de moi, rose et fraîche,
Comme un petit Jésus assoupi dans sa crèche;
Ton pur sommeil était si calme et si charmant
Que tu n'entendais pas l'oiseau chanter dans l'ombre;
Moi, pensif, j'aspirais toute la douceur sombre
Du mystérieux firmament.

Et j'écoutais voler sur ta tête les anges;
Et je te regardais dormir; et sur tes langes
J'effeuillais des jasmins et des œillets sans bruit;
Et je priais, veillant sur tes paupières closes;
Et mes yeux se mouillaient de pleurs, songeant aux choses
Qui nous attendent dans la nuit.

Un jour mon tour viendra de dormir; et ma couche,
Faites d'ombre, sera si morne et si farouche
Que je n'entendrai pas non plus chanter l'oiseau;
Et la nuit sera noire; alors, ô ma colombe,
Larmes, prière et fleurs, tu rendras à ma tombe
Ce que j'ai fait pour ton berceau.

A MIA FIGLIA ADÈLE

Bambina, mi dormivi accanto, fresca e rosea,
come un piccolo Cristo sopito nel presepe;
era il tuo puro sonno così calmo e incantato
che non udisti il canto dell'uccello nell'ombra;
io, pensoso, aspiravo tutto il dolce mistero
del nero firmamento.

Ed ascoltavo gli angeli volare sul tuo capo,
ti osservavo dormire; e sopra le tue fasce
quietamente sfogliavo gelsomini e garofani;
e, vigile, pregavo, sulle tue chiuse palpebre;
e gli occhi mi bagnava il pensiero di cosa
la notte ci riserva.

Quando sarà il mio turno di dormire; il letto
fatto d'ombra, sarà così cupo e tremendo
che più non sentirò il canto dell'uccello,
la notte sarà nera; allora, mia colomba,
in pianto, preci e fiori, rendimi sulla tomba
quanto alla culla diedi.

LA FOLLE DU LOGIS

Il ya a des trous dans nos êtres, des failles
dans notre temps, si nous laissons la pensée
vagabonder sans et sans... – si l'étranger
habite en douce notre moi, sous le toit
d'un crâne mal rangé, refuge qu'assaillent
les grelots de folie, les signaux d'un «je»
inconnu, qui parle incompris dans la gorge:
voix inhumaine sombre sous l'humus homme
(le corps aussi par moments s'en va, s'oublie).
Dessus sa collerette le vieux René
sourit : «Je suis, car je pense que je pense».
Quand je pense que je pense donc je suis?

LA MATTÀ DI CASA

Ci sono buchi nei nostri esseri, faglie
nel nostro tempo, se lasciamo vagabondare
il pensiero senza e senza... – se lo straniero
abita inosservato nel nostro io, sotto il tetto
di un cranio mal schierato, rifugio assaltato
dai din-don della follia, segnali di un «io»
sconosciuto, che parla incompreso in gola:
voce inumana cupa sotto l'humus uomo
(così il corpo a tratti se ne va, è perduto).
Sopra il suo collaretto il vecchio René
sorride: «Io sono perché penso di pensare».
Quando penso di pensare dunque io sono?

Laat ons stappen over de lijken van ons prinsiepen
 En verder gaan in de wijde, diepe
 Gaard der dagen;
 Laat ons nooit achterwaarts kijken:
 De blanke lijken
 Van voorbije dagen beklagen.

Laat ons leven met d'eenge hoop
 Van elk geluk te genieten
 Dat ons zal bieden
 De dagenloop.
 Ziet
 De dagen
 Enkel als een bont verschiet;
 Zó is het leven als een bloemenzoen
 Aan d'aarde, lichtelik te dragen.

Elk ongekend geluk,
 Dat zich biedt
 In het verschiet
 Van elk nieuw pad,
 Zullen wij plukken
 Als een niet verwachte zonneshat.

Van al de dagen die dood zijn,
 Blijven enkel die in ons herinnering
 Geheel
 Fideel,
 Die waren van zuivere zonneshijn
 En ongekenne schemering.

Calpestiamo i cadaveri dei nostri principi
 e inoltriamoci nell'ampio, profondo
 cortile dei giorni;
 non guardiamoci mai indietro;
 i candidi cadaveri
 dei giorni passati si lamentano.

Viviamo con l'angusta speranza
 di godere di ogni fortuna
 che ci offrirà
 il corso dei giorni.
 Guarda
 i giorni
 solo come un variopinto avvenire;
 simile è la vita a un girasole
 sulla terra, leggera da portare.

Ogni inedita fortuna
 che si offre
 nell'avvenire
 di ogni nuovo sentiero
 la raccoglieremo
 come un sole inaspettato.

Di tutti i giorni che sono morti
 restano nel nostro ricordo solo quelli
 reali
 fedeli,
 fatti di pura luce del sole
 e inedita aurora.

IN A FIELD

And there I was in the middle of a field,
 The furrows once called 'scores' still with their gloss,
 The tractor with its hoisted plough just gone
 Snarling at an unexpected speed
 Out on the road. Last of the jobs,
 The windings had been ploughed, furrows turned
 Three ply or four round each of the four sides
 Of the breathing land, to mark it off
 And out. Within that boundary now
 Step the fleshy earth and follow
 The long healed footprints of one who arrived
 From nowhere, unfamiliar and de-mobbed,
 In buttoned khaki and buffed army boots,
 Bruising the turned-up acres of our back field
 To stumble from the windings' magic ring
 And take me by a hand to lead me back
 Through the same old gate into the yard
 Where everyone has suddenly appeared,
 All standing waiting.

IN UN CAMPO

Ed eccomi là in mezzo a un campo,
 i solchi un tempo detti 'strie' ancora lustri,
 il trattore con l'aratro per aria appena uscito
 ringhiando a velocità inaspettata
 sulla strada. Ultimo dei lavori,
 la spirale era stata tracciata, solchi incisi
 tre o quattro volte attorno a ciascuno dei quattro lati
 del terreno vivo, per delimitarlo
 e marcarlo. Dentro quel confine ora
 calpesta la terra carnosa e segui
 le impronte da tempo rimarginate di uno che arrivò
 dal nulla, sconosciuto e congedato,
 in divisa cachi abbottonata e scarponi lucidati,
 ferendo gli acri rivoltati del nostro campo dietro casa
 per uscire incespicando dal magico anello delle strie
 e prendermi per una mano per riportarmi
 attraverso lo stesso vecchio cancello nel cortile
 dove sono improvvisamente comparsi tutti,
 e stanno lì in attesa.

KADDISH

I

In her last sickness, my mother took my hand in hers
tightly: for the first time I knew
how calloused a hand it was, and how soft mine.

II

Day after day you vomit the green sap of your life
and, wiping your lips with a paper napkin,
smile at me; and I smile back.
But, sometimes, as I talk calmly to others
I find I have sighed – irrelevantly.

III

192 I pay my visit and, when the little we have to say is said,
go about my business and pleasures;
but you are lying these many weeks abed.
The sun comes out; the clouds are gone; the sky is blue;
the stars arise; the moon shines; and the sun shines anew
for me; but you are dying,
wiping the tears from your eyes–
secretly that I may go about my business and pleasures
while the sun shines and the stars rise.

IV

The wind that had been blowing yesterday has fallen;
now it is cold. The sun is shining behind the grove of trees
bare of every leaf (the tree no longer brown
as in autumn, but grayish – dead wood until the spring):
and in the withered grass the brown oak leaves are lying,
gray with frost.
“I was so sick but now – I think – am better”.
Your voice, strangely deep, trembles;
your skin is ashen –
you seem a mother of us both, long dead.

KADDISH

I

Per la sua ultima nausea, mia madre tenne stretta la mia mano
fra le sue: per la prima volta seppi
quanto dura una mano poteva essere, e quanto soffice era la mia.

II

Giorno dopo giorno vomiti la verde linfa della tua vita
e, pulendoti le labbra con un tovagliolo,
mi sorridi; e ti rispondo sorridendo.
Ma a volte, quando parlo con gli altri
mi sorprendo a sospirare inutilmente.

III

Pago la visita e quando il poco che c'è da dire è stato detto,
ritrovo le mie faccende e i miei piaceri;
ma tu sei a letto da troppe settimane.
Il sole spunta, le nuvole spariscono, il cielo è azzurro;
le stelle salgono, la luna splende; e anche il sole di nuovo
splende per me; ma tu muori,
ti asciughi le lacrime dagli occhi–
segretamente così ch'io torni alle mie faccende, ai miei piaceri
mentre il sole splende e le stelle salgono.

IV

Il vento che soffiava ieri è precipitato;
ora fa freddo. Il sole brilla dietro il boschetto di alberi
spogli di ogni foglia (l'albero non è più bruno
come in autunno, ma grigio – legno morto fino a primavera):
e nell'erba bianca giacciono le foglie di quercia,
grigie per il gelo.
«Ero così malata ma ora – credo – sto meglio».
La tua voce, stranamente profonda, trema;
la tua pelle è livida –
somigli alla madre di entrambi, morta da tempo.

V

The wind is crowding the waves down the river
 to add their silver to the shimmering west.
 the great work you did seems trifling now,
 but you are tired. It is pleasant to close your eyes.
 What is a street light doing
 so far from any street? That was the sun,
 and now there is only darkness.

VI

Head sunken, eyes closed,
 face pallid,
 the bruised lips parted;
 breathing heavily,
 as if you had been climbing flights of stairs,
 another flight of stairs –
 and the heavy breathing stopped.
 The nurse came into the room silently
 at the silence
 and felt your pulse,
 and put your hand beneath the covers,
 and drew the covers over your chin,
 and put a screen around your bed.
 That was all:
 you were dead.

VII

Her heavy braids, the long hair of which she was proud,
 cut off, the undertaker's rouge
 on her cheeks and lips,
 and her cheerful greeting
 silenced.

VIII

My mother leaned above me
 as when I was a child.
 What had she come to tell me
 from the grave?

V

Il vento spinge le onde lungo il fiume
 per aggiungere il loro argento all'occidente cangiante
 il gran lavoro che hai fatto sembra uno scherzo adesso,
 ma sei esausta, ed è gradevole chiudere gli occhi.
 Cosa ci fa un lampione lontano
 da qualunque strada? Quello era il sole,
 e ora è buio pesto.

VI

Capo chino, occhi chiusi
 volto pallido, labbra contuse, aperte;
 respiravi affannosamente,
 come se avessi fatto le scale,
 ancora altre scale –
 e il respiro affannoso cessò.
 L'infermiera entrò nella stanza
 in perfetto silenzio
 e ti tastò il polso,
 e ti rimise la mano sotto il lenzuolo
 e portò il lenzuolo al tuo mento
 e un paravento intorno al letto.
 Ecco tutto:
 eri morta.

VII

Le pesanti trecce, i lunghi capelli di cui era fiera,
 tagliati, il rosso del necroforo
 sulle guancie e le labbra,
 e il suo gaio saluto
 soffocato.

VIII

Mia madre si chinò su di me
 come quando ero bambino.
 Cosa era venuta a dirmi
 dalla tomba?
 Inerme,

Helpless,
I looked at her anguish;
lifted my hand
to stroke her cheek,
touched it and woke.

IX
'Stele'

Not as you were lying, a basin beside your head
into which you kept vomiting now; nor, as the afternoon,
when you followed the doctor slowly with hardly the strength to stand,
small and shrunken in your black coat;
but, as you half turned to me, before you went through the swinging door,
and lifted your hand, your face solemn and calm.

X

We looked at the light burning slowly before your picture
and looked away;
we thought of you as we talked but could not bring ourselves to speak –
to strangers who do not care, yes
but not among ourselves.

XI

I know you do not mind
(if you mind at all)
that I do not pray for you
or burn a light
on the day of your death:
we do not need those trifles
between us –
prayers and words and lights.

osservai la sua angoscia,
sollevai una mano
per carezzarle la guancia,
toccarla e andarmene.

IX
'Stele'

Non quando giacevi, con la bacinella vicino alla testa
in cui continuavi a vomitare, né di pomeriggio,
quando lenta seguisti il medico e a fatica stavi in piedi,
piccola e smunta nel tuo cappotto nero;
ma, quando ti voltasti appena dalla mia parte, prima di varcare la porta a vento,
e levasti una mano, col volto calmo e solenne.

X

Guardammo la candela bruciare lentamente davanti alla tua foto
e poi guardammo altrove,
pensavamo a te parlando ma non avevamo il coraggio di dirlo –
agli estranei a cui non importava niente, sì
ma non fra di noi.

XI

So che non ti dispiace
(se mai ti importasse)
che non prego per te
o accendo una candela
il giorno della tua morte:
non c'è bisogno di queste sciocchezze
tra noi –
preghiere, parole, candele.

CON ALIENTO DE NADADOR

Debo un poema.

Les debo un poema a un hombre calvo y a un niño gordo –diré que son abuelo y nieto, y muy probablemente lo son– que prendieron mi atención durante un par de horas en la desierta playa del Puerto de las Nieves.

Algunas y algunos lo sabéis: los riscos que se divisan desde Agaete, ese lugarejo de la costa septentrional de Gran Canaria, caen a pico sobre el mar trescientos, quinientos metros. La luminosidad del crepúsculo había despejado el espacio de cualquier clase de componendas, contracciones o volatines. Recuerdo un so-siego cercano al recogimiento. La playa es de arena oscura y guijarros menudos (debo un poema). El quebrantado Dedo de Dios –que abatió una de esas tormentas tropicales de las que no se puede decir que están vinculadas al calentamiento climático– ya no remite al infinito.

Del hombre, bronceado, bajo y fornido, podemos pensar que había sido marinero. Su nieto y él –les debo un poema– se desnudaron, doblaron la ropa sobre una piedra y entraron en el mar. A lo largo del espigón nadaron, braceando con regularidad, un largo y vuelta, otro largo y vuelta, durante más de una hora. El abuelo se detenía a veces unos momentos para no dejar atrás a su nieto, pero éste era también avezado nadador. No había nadie más en el agua, ni tampoco en la playa.

A los dos que finalmente salieron del mar debo un poema. Se secaron con sendas toallas, conversando –desde donde yo estaba solamente les veía mover los labios–. En cierto momento el niño dio a su abuelo un abrazo tan afectuoso que ese gesto solo hubiera podido, en días antiguos, salvar una ciudad.

Ahora ya están vestidos, se alejan, playa y océano quedan abandonados a su paradójica intimidad. Ese niño gordo –metabolismo desequilibrado por la dañina dieta de nuevos ricos que nos infligimos los españoles a comienzos del siglo XXI– tenía muchas cartas para haber padecido burlas y vejaciones por parte de compañeros de colegio aún atrapados en la crueldad de la infancia; pero su abuelo, una tarde tras otra, está enseñándole a jugar otro juego, a valerse de otros recursos. Su joven corazón de nadador no cederá tan fácilmente ante la injuria o el chantaje. Ambos ante mis ojos han puesto en práctica –tan hermosamente– uno de los momentos más esenciales en la producción y conservación de eso que aún nos atrevemos a llamar humanidad: el momento sagrado de la transmisión.

Les debo un poema, un poema que habrá de ser flexible y fuerte como piel de mamífero marino, un poema con resuello de nadador.

CON RESPIRO DI NUOTATORE

Sono in debito di una poesia.

Devo una poesia a un uomo calvo e a un ragazzo grasso – dirò che sono nonno e nipote, e probabilmente lo sono – che colpirono la mia attenzione durante un paio d'ore sulla spiaggia deserta di Puerto de las Nieves.

Alcune e alcuni di voi lo sanno: le rupi che si distinguono da Agaete, paese sulla costa settentrionale di Gran Canaria, cadono a picco sul mare per trecento, cinquecento metri. La luminosità del crepuscolo aveva sgombrato il cielo da ogni tipo di imbroglio, spasmo o acrobazia. Ricordo una quiete vicina al raccoglimento. La spiaggia è di sabbia scura e ciottoli minuti (devo una poesia). Il Dito di Dio spezzato (abbattuto da una di quelle tempeste tropicali delle quali non si può dire che siano legate al riscaldamento globale) non allude più all'infinito.

Dell'uomo, abbronzato, basso e robusto, possiamo pensare che fosse stato un marinaio. Lui e il nipote – devo loro una poesia – si spogliarono, piegarono i vestiti su una pietra ed entrarono in mare. Nuotarono lungo il molo, con bracciate regolari, per una volta e ritorno, un'altra volta e ritorno, per più di un'ora. A volte il nonno si fermava per qualche istante per non lasciare indietro il nipote, ma anche quest'ultimo era un nuotatore esperto. Non c'era nessun altro nell'acqua, né sulla spiaggia.

Ai due, che alla fine uscirono dal mare, devo una poesia. Si asciugarono con le loro salviette, chiacchierando – dalla mia posizione potevo soltanto vedere le loro labbra muoversi. A un certo punto il ragazzo diede al nonno un abbraccio così affettuoso che quel gesto solo avrebbe potuto, nei tempi antichi, salvare una città.

Ora si sono rivestiti, si allontanano, la spiaggia e l'oceano restano abbandonati alla loro paradossale intimità. Quel ragazzo grasso – col metabolismo squilibrato dalla dieta nociva da nuovi ricchi che noi spagnoli ci infliggiamo in questo inizio di XXI secolo – aveva tutte le carte in regola per essere vittima di burle e vessazioni da parte dei compagni di collegio, ancora invischiati nella crudeltà dell'infanzia; ma suo nonno, una sera dopo l'altra, gli sta insegnando a giocare un altro gioco, a valersi di altre risorse. Il suo giovane cuore da nuotatore non cederà tanto facilmente all'ingiuria o al ricatto. Entrambi hanno messo in pratica davanti ai miei occhi – così nobilmente – uno dei momenti più essenziali nella produzione e nella conservazione di ciò che ancora osiamo chiamare umanità: il momento sacro della trasmissione.

Devo loro una poesia, una poesia che dovrà essere forte e flessibile come la pelle di un mammifero marino, una poesia con resistenza di nuotatore.

Şimdi
Deniz yosunlarının
Bekleyişi
Mercanların sabrı
Eşlik edecek kemiklere.
Kemikler suyla yıkandığında
Başlayan ses
Mutlak olanı
Çağırıyor.
Çünkü taşın hakikatine
Ulaştı omurgamız.
Çözüldü varlıktan.

Şimdi bir melek
Ölümleri kaldırıyor
Yüceltiyor ölümleri
Ruhuyla.
Tanrıya söylenecek söz
Ve yakılacak ağıt hazır.
Şimdi melek
Kanatlarıyla süzülüyor üzerimizden.
Bu deniz
Dua denizdir,
Varlık denizdir
Bu deniz.
Hep öyleydi!

Adesso
L'attesa delle alghe
Del mare,
La pazienza del corallo
Accompagnerà le ossa.
Lavando le ossa nell'acqua
La voce che comincia
Chiama
L'assoluto evento.
Perché la nostra colonna ha raggiunto
La verità della pietra.
Si è separata dall'esistenza.

Adesso un angelo
Solleva i morti
I morti sublima
Con la sua anima.
La parola che verrà detta a Dio
E il lamento da pronunciare è pronto.
Adesso l'angelo
Con le sue ali filtra da sopra di noi.
Questo mare
È il mare della preghiera,
Il mare dell'esistenza

Questo mare.
È sempre stato così!

ВДОЛЬ СЕРДЦА

Вечер...
Московская улица, снег
И люди – фрагментами фильма спешат,
Вдоль стен и витрин
В неизбежность судьбы,
Потоком сплошным огибая
Стоп – кадр,
Графически четкий офорт
Нищеты – старушка согнулась
К потоку толпы,
В последней надежде
В последней пыли,
Безмолвным укором
Грешной земли

ATTRAVERSO IL CUORE

Sera...
Una via di Mosca, la neve
E la gente – come nel passo di un film, si affretta,
Lungo i muri e le vetrine
Verso la fatalità del destino,
Come una fiumana unica aggirando
Un fotogramma istantaneo,
Graficamente nitida acquaforte
Della povertà – una vecchietta si china
Verso la piena umana,
Nella speranza ultima
Nella polvere ultima,
Con il biasimo muto
Della terra peccaminosa.

QUADERNO DI TRADUZIONI – PROSA

LA PACE DELLA CASA

Muore nel 1915, sessantaquattrenne, Yitzchok Leybush Peretz, ebreo di tradizione sefardita, la cui famiglia si era trasferita in Polonia nel xvi secolo. Insieme a Mendele Moycher Sforim (al secolo Shalom Yakov Abramovic) e Scholem Aleychem, costituisce il “classical triumvirate of Yiddish literature”¹ che, nel XIX secolo, ha elevato lo yiddish (più nello specifico, l’Ostyiddish) a lingua letteraria.

“Perez und kein anderer war der Vater der jiddischen Literatur. In gewisser Hinsicht sind alle jiddischen Schriftsteller seine Schüler. Was Perez in die jiddische Literatur brachte, war Glaube. Noch ehe das Fundament gelegt worden war, hatte er schon die Vision des Gebäudes”²,

ebbe a testimoniare Yehoasch (Solomon Bloomgarden)³. In un rapporto contrastato con la visione sionista del tempo, cui infine non aderì (dilaniato, da cosmopolita “romantico del realismo”⁴, insieme fra simpatia e rimpianto), e allo stesso tempo fervente cultore dell’ebraico e del sogno della rinascita della nazione, tanto fece per lo yiddish (dalla partecipazione alla celebre conferenza di Czernowitz, dal 30 agosto al 4 settembre del 1908, fino alla presidenza della “Jiddisch-Literarische Gesellschaft”, che tenne dal 1910 alla morte), da arrivare, in conclusione a un lungo percorso interiore, all’idea di scrivere in quella lingua “weil wir ca. Zwei Millionen Juden haben, die nur Jargon verstehen ... Wir sympathisieren oft genug mit jenen, die Jiddisch durch eine lebende Sprache ersetzen möchten”⁵. Senza però mai accettare quelli che lui considerava entusiasmi nazionalisti (l’ottica sionista “Ein Volk – Juden; eine Sprache – Jiddish”, un solo popolo, gli ebrei, una sola lingua, lo yiddish).⁶

Ecco perché allora, successivamente al primo esordio poetico in ebraico nel 1875 (con la poesia “ha-timshemet ve-ha-yare’ah”), nel 1888 appare, in *Di Yiddische Folksbibliothek* di Scholem Aleychem, la ballata “Monisch”, che diventerà riferimento per lo sviluppo della letteratura in yiddish, lingua che massimamente contribuì a elevare a dignità letteraria.

A ricordarne la figura a cento anni dalla scomparsa, si propone, per la prima volta in italiano, e direttamente dall’originale, il breve racconto “Sholem-bayess”⁷, *oysgetzaychent-shener un tif-psichologisher novelle*, un racconto – a detta di Meyer Isser Pines⁸ – straordinariamente bello e di fine psicologia, descrive il *ménage* di una coppia, spaccato di vita quotidiana sullo sfondo uno *shtetl*⁹ di patina orientale, come la lingua intrisa di prestiti slavi scelta dall’autore come mezzo espressivo, un mondo di *proste yidn* (quei “semplici”, la cui non cono-

LA PACE DELLA CASA

Chayyim è un facchino.

Quando va lungo il vicolo, piegato sotto il peso del carico, quasi non lo si vede. Pare che la cassa cammini da sola su due gambe... Il respiro pesante lo si sente già da lontano!

Dunque – scarica il peso, riceve le sue quattro monete; si rimette dritto, fa un profondo respiro, slega le falde dell’abito, asciuga il sudore dalla faccia, va veloce alla fontana, manda giù un paio di sorsi d’acqua ed entra di corsa in una corte.

Si mette accanto a un muro, piega il testone all’indietro, e il pizzico della barba si fa in una sola linea col naso e con la visiera del berretto.

Chiama:

– Channe!

Da sotto il tetto si apre una finestrella, e una testolina di donna in cuffia bianca risponde:

– Chayyim?!

La coppia si guarda felice; i vicini dicono che “tubano”, come tortorelle. Chayyim lancia il suo guadagno, avvolto in un cartoccio. Channe lo afferra in aria; non è la prima volta.

– Una fantastica donna di casa! – fa Chayyim, e non ha alcuna voglia di andarsene.

– Vai, vai, Chayyim! – sorride, – io non mi posso muovere per il bambino malato... Ho avvicinato la culla alla stufa... Mentre con la mano preparo il mangiare, con il piede lo dondolo...

– Come gli va, al poverino?

– Meglio!

– *Geloybt is got!* Dio sia benedetto! E Channele?

– Dalla sarta!

– Yossel?

– Al *cheyder*, a scuola.

Chayyim se ne va con la barba che piega verso il basso, mentre Channe continua a fissarlo finché non le scompare alla vista.

Di giovedì e di venerdì la cosa dura più a lungo.

– Quanto c’hai là dentro nel cartoccio? – domanda Channe.

– Ventidue *groshen*.

– Ho paura che sia poco!

– Che ci devi fare, Channe?

– Dell’unguento per il bambino, qualche *groshen* di candele; la *challah*, il

scenza della Legge è compensata dalla purezza del cuore) dove regna la povertà: *a yagd nach parnosse*, una “caccia al sostentamento” (espressione tanto pregnante che “gesunt un parnosse” si registra come formula consueta di brindisi)¹⁰ dove il solo possibile riscatto è la gioia chassidica¹¹ derivante dalla *Torah* (la “merce migliore”, *toyre, di beste shoyre*, come si afferma in apertura a un altro celebre racconto di Peretz, “Mequbalim”), quel *sefer* (il ‘Libro’ per eccellenza, *soyfer* in yiddish) che la religiosità popolare porta ad amare fino a baciarlo prima di riporlo.

Forse anche per la sua esperienza di vita (prima di trovare l’amore con Helena Ringelheim nel 1878 sperimentò un primo matrimonio infelice, con conseguente divorzio nel 1876, a seguito della imposizione a sposarsi, compiuti i 18 anni, da parte dei genitori), Peretz ha eletto l’amore fra i temi privilegiati della sua produzione, anche poetica (ambito dove forte subì l’influenza di Heine).

Venendo brevemente ai personaggi del racconto, Chayyim è, letteralmente, la ‘vita’, Channe la ‘grazia’. La loro storia incarna la testimonianza di un amore, insieme semplice e sublime, che si spinge fino a dividere tutto quel nulla che si possiede, e a condividere la scelte che condizioneranno l’*oylem ha-bo*, il “mondo a venire” (*‘olam ha-ba*, in ebraico).¹²

Dell’attività di facchino alla base della figura del primo è famosa la descrizione contenuta in “Mequbalim”¹³:

208

Lo studio [fra il capo-Yeshivah e lo studente] fu interrotto da un giovanotto cencioso, con una corda annodata al fianco: un facchino. Entrò nella sala, depose sulla tavola, accanto al capo-Yeshivah, un piatto di tritello e un pezzo di pane e disse in modo rozzo: “Il signor Tevel manda da mangiare per il capo-Yeshivah”. Si volse e, uscendo, aggiunse: “Più tardi passerò per il piatto”.

Strappato dalla voce grossolana del facchino alle cerimonie divine, il capo-Yeshivah si levò con difficoltà e, trascinandosi dietro i grossi stivali, si avvicinò al catino dell’acqua per lavarsi le mani. Camminando, continuava a parlare, ma con meno entusiasmo [...].

Caratterizzato genericamente come grob, “rozzo”, non solo di voce, interrompendo – in quel caso – il discorso del rabbì, egli oppone la sua materialità profana all’atmosfera spirituale del rabbino; nel nostro contesto è così *ungebildet* (*amoretz* in yiddish) da non sapere nemmeno leggere sufficientemente l’ebraico¹⁴ per potere pregare nemmeno i testi di base della liturgia e della formazione, iniziando dalla *Torah* fino ai *tehillim*, i Salmi, passando per le citate *mishnayot*, le leggi orali, o la fondamentale raccolta aggadica dello *‘eyn-Ya’qov*, o ancora l’antico *pereq shirah*, il cui uso liturgico quotidiano garantirebbe, a detta del filosofo medievale Joseph Albo, un posto nel Mondo a venire.

La figura di Channe è, come in molti racconti di Peretz, l’esempio classico della bal-bosste, cuore pulsante della casa e sostentamento della famiglia. A *berye nifloe*, “splendida donna di casa”, non si lamenta mai delle difficoltà e

pane per la cerimonia, ce l’ho già... e anche la carne, una libbra e mezza... e poi – l’acquavite per la benedizione del *qiddush*!... Oggi serve ancora della legna!

– Per quella ci penso subito io, se ne dovrebbe trovare al mercato.

– Poi mi serve...

Ed enumera tutto ciò che ancora le manca per *shabbat*. Alla fine d’accordo: si può fare il *qiddush* sopra la *challah*, risparmiando il vino, e di un sacco di cose è molto facile fare a meno.

L’essenziale è il *bentsh-licht*, le candele per la benedizione, e l’unguento per il bambino!

E se pure, a Dio piacendo, i bambini sono in salute e i candelabri d’ottone non impegnati, ed è rimasto un po’ di *kugel*, la coppia ha la possibilità di vivere serenamente la festa di *shabbat*.

Perché Channe fa proprio un *kugel* fantastico! Le manca sempre qualcosa; la farina, le uova, lo strutto, e alla fine viene fuori un grasso, dolce, ricco *kugel*, buono da farti toccare il cielo.

– Lo cucina un angelo, – dice Channe, e sorride di soddisfazione.

– Sì, un angelo, certo un angelo! – ride Chayyim, – intendi che sei tu un piccolo angelo, tu che sopporti me e i bambini. Quanti fastidi... mi arrabbierò fin io prima o poi... ora, io non ti sento proprio mai lagnarti, come agli altri capita con le loro mogli. A proposito, sei contenta di me? Tu e i bambini andate nudi e scalzi... E io cosa sono buono a fare? Non il *qiddush*, non la *havdalah*, non so nemmeno cantare giusto le *zemirot*.

– Sei un buon padre e un buon marito lo stesso, – gli si rivolge Channe, – dunque, *asa yor oyf mir, un oyf kol-yisroel*, buon anno a me e a tutto Israele... Che io possa ancora invecchiare con te, *ribboyne shel ‘oylem*!

E la coppia si guarda negli occhi in modo così buono, così caldo, con tutto il cuore, da far pensare che siano usciti di fresco da sotto il baldacchino nuziale...

Si fa ancora più gioioso il clima intorno alla tavola ...

Dopo il sonnellino, Chayyim va alla sinagoga piccola, per ascoltare la *Torah*.

Là un *melamed*, in mezzo a un pubblico di semplici, tiene un po’ di scuola. Fa caldissimo, i volti sono ancora assonnati; uno si assopisce ancora un po’, uno si fa scappare un fragoroso sbadiglio; d’improvviso, quando si arriva al momento giusto, a dire di *quel* mondo, quello infernale della *gehennah*, dove si frustano i malvagi con verghe di ferro; e del luminoso *gan eden*, dove i giusti, coronati d’oro, studiano la *Torah*... allora tutti sono attenti; le bocche, aperte – i visi, rossi... Si ascolta senza quasi fiatare cosa sarà quel mondo!

Chayyim come al solito sta in piedi vicino alla stufa. Ha le lacrime agli occhi, gli tremano le mani e i piedi; è totalmente in quel mondo!

Soffre insieme ai malvagi; sprofonda nella pece bollente, dove è colpito dalla tortura del *kafakele*, raccoglie fucelli in boschi desolati... sperimenta tutto que-

209

delle durezza della vita, affronta con rassegnazione discreta il destino, tiene il bilancio della casa, decide tutto della vita familiare, eccezion fatta per le questioni religiose, e vive l'orgoglio per il marito, di cui sarà, nel mondo a venire, *fussbenkele*, quel 'poggiapiedi' che analogamente è il piedistallo del Trono di Dio, su cui anela a trovare pace l'esistenza umana.

Senza di lei – solo le donne possono farlo – la sera del venerdì (*erev shabess*) non si accendono le luci di *Shabbat*¹⁵. Oggetto sublime di amore – *tzuker-siss*, “dolce come lo zucchero”, dice un aggettivo tipico a restituirne esaltato il valore in un mondo di amarezze, dove molti sono i modi di esprimere affetto alla bellezza femminile (che è, rivestita dei suoni della lingua, *krassavitzte*, *sheynhait* o ancora, sottolineandone in particolare gli occhi, *yagedess*) – sulle labbra di un Chayyim, attraverso espressioni tipiche, sarà certo stata invocata come *hartzenyu* (“cuore/cuoricino mio”), *sisse* (“dolcezza”), *neshomenyu lebn* (“anima mia”), e ancora *kreynele*, *lyuve*, *dushenyu*.

Shalom – e ci avviamo alla conclusione – è, fra l'altro, uno dei nomi di Dio: la sua struttura triconsonantica si ripresenta, ad esempio, nell'aggettivo 'shallem', che veicola la semantica insieme di 'integrità', 'completezza', 'salute', e si ritrova nel parallelo con l'ar. 'salam', dove non a caso condivide la stessa radice di 'islam', quel particolare stato di grazia, in quiete e tranquillità, che si realizza nel momento del totale affidamento e abbandono in Dio (ponendosi – come, con una metafora poetica, farebbe un pulcino con la chioccia – sotto la Sua ala).

Con l'amore la casa si fa tempio, che può infine degnamente accogliere il divino anche nelle limitatezze dovute alla povertà del contingente. Nello scambio profondo di sguardi, come a coccolarsi, di Channe e Chayyim (*bay mir bisstu sheyn*, “mi piaci”, sembra di sentir ripetere, reciprocamente, come un mantra, in ogni istante del loro immanente incontrarsi), nel loro 'dia-logos' si superano la ferita e il dolore del mondo, preparandosi a tornare al piano superiore: nella quotidiana sperimentazione dell'amore di coppia, la Creazione, che si basa, come racconta la Tradizione, sulla *bet* (la seconda lettera dell'alfabeto che rimanda simbolicamente a quella binarietà che regge il reale – alto-basso, freddo-caldo, bello-brutto, vero-falso, ricco-povero – e da cui scaturisce il dinamismo profano del divenire¹⁶), si riscatta ripristinando, nella sacralità mistica della coppia, l'unità, ponendo le basi per il ritorno alla *aleph*, la prima lettera, simbolo di quell'Uno da cui tutto promana e in cui alla fine dei tempi (nel “mondo a venire” di cui tanto si preoccupano i nostri protagonisti) si consumerà il *tikkun*, la restaurazione. In un processo che il *prost oylem*, il pubblico dei semplici, semplici anche del loro yiddish, si delinea più immediato e facile che non nella cultura degli intellettuali.

sto direttamente, si trova immerso in un bagno di sudore freddo... e subito dopo prova la stessa beatitudine di tutti i giusti, gli *tzaddikim*: il luminoso *gan eden*, gli angeli, il *Leviatan*, lo *shorabor*, il bue selvatico della tradizione, e tutte le cose buone che gli si pongono innanzi così vivide e realistiche. Non appena il *melamed* finisce, baciando e chiudendo il *Sefer*, si ridesta come da un sogno, quasi davvero tornasse indietro da quel mondo.

Ah, – tira forte un respiro, dopo avere trattenuto il fiato per tutto il tempo, – *ribboyne shel 'oylem*! Signore del mondo, almeno un briciolo, un minimo, un frammento di “mondo a venire”... per me, per mia moglie, per tutti i miei bambini!

Ed eccolo incupirsi; si domanda: “Ma poi per quale ragione, a che fine?...”

Una volta, dopo lo studio, si era avvicinato al *melamed*:

– *Rebbe*, – dice, e gli trema la voce, – dammi un consiglio su come mi devo comportare per essere degno di ricevere il “mondo a venire”!

– Figlio mio, studia la *Torah*! – sente come risposta.

– Non so come farlo!

– Impara le *mishnayot*... lo *'eyn-Ya'qov*, almeno il *pereq*...

– Non so come farlo!

– Recita i *tehillim*!

– Non ho tempo!

– Prega con fervore!

– Non capisco quello che prego!

Il *melamed* lo guarda con misericordiosa compassione.

– Cosa fai di lavoro? – domanda.

– Sono un facchino.

– Dunque, sii a disposizione dei sapienti.

– Cioè?

– Porta, ad esempio, ogni sera alla scuola talmudica un paio di brocche d'acqua, chi studia deve avere da bere...

Chayyim si rasserenava.

– *Rebbe*, – domanda ancora, – e mia moglie?

– Quando il marito siede su uno scranno nel *gan eden*, sua moglie gli è sgabello.

Tornato a casa per la *havdalah*, trova Channe seduta a pregare il “Dio d'Abramo”. Al vederla ha come un tuffo al cuore.

– No, Channe – le corre incontro, – non voglio che tu diventi il mio sgabello... mi piegherò verso di te, ti solleverò e ti porrò al mio fianco. Staremo seduti insieme su di un solo scranno, come adesso... stiamo così bene insieme... Mi ascolti, Channe? Tu siederai con me sullo stesso scranno... *Ribboyne shel 'oylem*, il Signore dell'Universo, dovrà consentirlo.

¹ Per un rimando fra i tanti possibili, cfr. Emanuel S. Goldsmith, *Modern Yiddish Culture: The Story of the Yiddish Language Movement*, Fordham University Press, New York 1997 (expanded edition), p. 132.

² [Peretz e nessun altro è stato il padre della letteratura yiddish. In un certo senso tutti gli scrittori in lingua yiddish sono suoi allievi. Nella letteratura yiddish Peretz ha portato la speranza. Ancora prima che ne fossero poste le fondamenta, egli già aveva la visione della struttura].

³ *apud* Otto F. Best, *Mameloschen Jiddisch – Eine Sprache und ihre Literatur*, Insel Verlag, Ffm. 1973, p. 203.

212

⁴ Così brillantemente lo definì Meyer Isser Pinès, nell'ormai classico *Histoire de la littérature judéo-allemande*, Jouve et C.^{ie} éditeurs, Paris 1910, p. 439.

⁵ [perché abbiamo circa due milioni di ebrei che capiscono solo il *Jargon* – v. nota successiva, n.d.r. – ... Simpatizziamo spesso abbastanza con quanti vorrebbero sostituire lo yiddish con una lingua viva].

⁶ Due note dovute sul valore culturale dello yiddish, anche a contribuire alla ricostruzione della sensibilità dell'autore e del contesto in cui si sviluppa il racconto. Prima della *Shoah*, si contavano nel mondo più di 11 milioni di parlanti, ridotti oggi a poco più di 5 milioni, uno e mezzo dei quali concentrati negli Stati Uniti d'America.

Lingua indoeuropea del ceppo germanico, se non è del tutto vero che *yiddish is taytsh*

(il santo Rabbi Naftali, ricorda Jiri Langer nel suo *Le nove porte*, affermava, con un umorismo paradossale tutto ebraico, che “il tedesco somiglia al nostro yiddish come la scimmia somiglia all'uomo”), chi conosca il tedesco vede quanta somiglianza, pur nelle infinite differenze dovute a sostrato ebraico e ad influssi slavi e romanzi, esista fra i due.

Nata come lingua vernacolare delle comunità ebraiche ashkenazite (il termine *ashkenaz* nella Bibbia – Gen. 10, 3 – indica una popolazione discendente da Jafet e nella letteratura rabbinica medievale andò a designare la Germania), esso reca in sé una varietà e una instabilità congenite: la lingua dei *litvakn* del Baltico può suonare in parte diversa da quella dei *poylishn* (Polonia) o ancora da quella dei *galitzianer* (Ucraina e Balcani). Una lingua in diaspora, una lingua di diaspora che vive della ricchezza delle peculiarità di cui si impregna nei luoghi e nelle culture che la ospitano, seppure in uno standard ricercato più per finalità accademiche (in alcuni collegi americani lo yiddish era già materia di insegnamento negli anni Quaranta) che espressive.

Cosa realmente sia questa lingua, prima ancora che da riflessioni linguistiche, emerge dalle sue numerose denominazioni: *taytsh* è termine già in uso alla fine del XVI secolo ad evidenziare la parentela con il tedesco; *loshn ashkenaz* (la lingua parlata nella *eretz ashkenaz*, la terra degli askenaziti) è contrattiva rispetto alla realtà sefardita; *bilshoy-neynu* (“nella nostra lingua”) testimonia la coscienza ebraica nella propria unità e indipendenza dal mondo che li ospitava; termini come *jargon* (“gergo”), *hilzerne taych* (“tedesco di legno”), *kugl-loshn* (“lingua-bu-

dino”), *shulhoyf loshn* (“lingua del cortile della sinagoga”, ossia lingua dall'uso ristretto e limitato, veicolatrice di una cultura di cortile) sono testimonianza di ideologie, interne ed esterne alla cultura ebraica, che hanno considerato lo yiddish come idioma imbastardito, lingua impura e corrotta, o, come lo definirono i *maskilim* tedeschi (gli intellettuali della *Haskalah* che attendevano alla rigenerazione della Nazione ebraica), “lingua del ghetto asfittico”; *mame-loshn* (lingua-“mamma”, prima che lingua-madre) indica invece la differenza che lo yiddish parlato di madre in figlio, la lingua del quotidiano, aveva, prima della formazione dello Stato d'Israele, con la *loshen-ha-kodesh*, l'ebraico, lingua dei testi sacri, della tradizione, del tempio, della funzione religiosa. Il termine “yiddish” (si opta in questa sede – fatto salvo il rispetto di possibili forme diverse nelle citazioni – per la germanizzante, rispetto a quella con la ‘d’ scempia codificata dall'Yivo, perché più vicina all'uso) nasce dal tedesco *jüdisch*, “ebraico, giudaico”, e si è imposto, nella sua forma anglosassone o in quella più germanica ‘jiddish’, nella terminologia internazionale, superando, con la ricca produzione letteraria, i pregiudizi linguistico-culturali sopra accennati.

Yiddish lingua morta? Yiddish lingua di morti? Non si può comprendere una lingua se la si scinde dalla storia del suo popolo, e la storia degli Ebrei è una storia di esilio, di diaspora, di morte. Accanto al piacere dello stare bene fra ebrei (*af der yiddisher gass*, ‘sulla strada ebraica’), c'è una storia di rifiuto, di ghettizzazione, di morte. È *Il canto del popolo ebraico massacrato* di Yitzhak Katzenelson che suona da controcanto all'esortazione di Itzik Manger: *lomir-je singen, pushet un prosst, fun alz, voss is heymish, lib un tayer*

(‘Lasciateci cantare, in modo semplice e lineare, di ciò che è nostro, che ci è caro e che amiamo’). E se la lingua è, come è, specchio della vita, basta passare in rassegna i tanti termini per nominare l'Olocausto (*chubn, katastrof, ola, oile, shoe, umkum*) per non trovare altro da dire, nell'afasia sbigottita, se non ripetere le parole del critico Marcel Reich-Ranicki dalla recensione, nel 1970, all'opera di Jurek Becker *Jakob der Lügner*: “A dire il vero, non so bene come iniziare questa volta”. Perché quella lingua quasi non ancora del tutto riscattata da secoli di pregiudizio (non solo linguistico), dopo la seconda guerra mondiale resta lingua di *pleytim* (‘profughi’), di *lebn geblibnen* (‘sopravvissuti’) ai *kazet* (o *konzentrazie lager*) dei tanto temuti e odiati *natzisn*.

Se, giustamente, come sottolineò il grande studioso M. Weinreich, conviene guardare allo yiddish come a un “oggetto della linguistica generale”, esso è prima di tutto una chiave di lettura della *yiddishkeyt* e, attraverso l'analisi dell'universo ebraico, della drammaticità della vita del mondo: come ricordava Israel Zwingli, “lo yiddish incarna l'essenza di una vita affatto particolare e differente da ogni altra”. Ecco perché, oltre ad essere lingua viva del mondo degli ultraortodossi (come ricorda Jean Baumgarten), esso è lingua di cultura, e, in quanto tale, non sarà mai morta.

(Questa nota, e le successive 9, 10 e 11, sono rielaborazione di approfondimenti tratti da D. Astori, *Parlo yiddish*, Vallardi, Milano 2001).

⁷ Per il testo originale yiddish si è seguito Jizchok Lejbusch Perez, *Scholem Bajes: a majsse*, Eingel., in Umschr. gesetzt, erkl. und geschrieben von Adalbert Böning. Titelzeichn.

213

von Matthias Böning, Hagen, 1986. Per l'opera *omnia* si rimanda a: Jizchok Lejbush Perez, *Ale Werk*. 11 Bände. New York 1947-48 (il racconto è nel vol. II, pp. 101-105).

⁸ M. Pines, *Di geschichte fun der yudischer literatur*, Varshe 1911, Bd. 2, p. 129.

⁹ Lo *shtetl*, la “cittadella”, è stato, e ancora rimane nell'inconscio collettivo e nell'immaginario ebraico, un microcosmo sociale di difficile spiegazione, dove utopia, fede, senso di appartenenza al popolo “eletto”, e insieme perseguitato, si fondevano in un *unicum* irripetibile che ancora oggi si associa a sentimenti di struggimento e insieme di ripulsa, di nostalgia e di disprezzo per quel densissimo universo, come lo ha poeticamente definito Moni Ovadia, di irrimediabile miseria: *di ganze velt iz eyn shtot*, “l'intero mondo è una città”.

Piccole case-patria, contraltare ai ghetti cittadini, disseminati, sino a 1938-39 in un'area dell'Europa dell'Est che si estendeva dalla Polonia, alla Lituania, all'Estonia, all'Ucraina, e definitivamente scomparsi con la *Shoah*, questi piccoli villaggi erano nati da complesse vicende di susseguirsi di migrazioni, guerre, pogrom, in una storia di difficile ricostruzione, e soprattutto nella Polonia, dove tre milioni e mezzo di Ebrei raggiungeranno il 10% della popolazione della terra, troveranno il luogo di elezione e la fucina più attiva per la nuova cultura yiddish (tanto forte sarà il sentimento dell'*hic manebimus optime*, che il termine tedesco *Polen* sarà riletto come *po-lin*, “riposati là”).

Lo *shtetl* si organizza, “sotto il giogo della Torah”, intorno alla *kehile*, la Comunità, stretta intorno alla sinagoga (detta *beyt-medresh* o più semplicemente *shul*). Luoghi

particolarmente significativi sono la già citata sinagoga, con il rabbino (*rabbi*), l'insegnante (*melamed*) di scuola elementare religiosa (*cheyder*), il musicista (*kletzmer*), lo scaccino, custode della sinagoga (*shammes*), il cantore (*chazan*), gli aiuti-cantore (*meshorrerim*); poi c'è il *mikve*, il bagno rituale, uno dei luoghi tipici dell'incontro ebraico; nell'ambito religioso trova spazio la figura dello *shadchen*, il sensale di matrimoni; e poi per la strada, grande madre dei ragazzini (*yingelach*) laceri e sporchi, si incontra il mendicante scroccone (*shnorrer*), lo sfaccendato (*bàtlen*), e ancora lo sfigato (*shlemiel*), lo scarognato (*shlimazl*), il poveraccio (*nebekh*), e il sognatore (*luft-mensh*), elevato a dignità letteraria da Sholem Aleikhem con il suo personaggio Menakhem Mendel.

Ricchissima è la letteratura sullo *shtetl*, con autori che vanno da Mendel Moikher Sfoyrim, a Sholem Aleikhem, da Sholem An-Ski (al secolo Shlomo Seinvel Rapoport) al nostro Ytzchak Leybush Peretz, da Moshe Nadir sino al premio Nobel Ytzchak Bashevis Singer, senza contare personalità come quelle di Franz Kafka e Bruno Schulz, o ancora Joseph Roth, che in modi molto diversi, e con sentimenti più o meno contrastanti, daranno voce alla *yiddishkeyt*.

¹⁰ Di fame e povertà è “ricco” il mondo dello *shtetl*, dove si ambienta il nostro racconto. Così ironizzava Rabbi Naftali, da una parte deridendo paradossalmente i tedeschi per la povertà della loro lingua (“che colpa ne abbiamo noi, *chassidim*, se loro, cioè gli *Jekes*, i Tedeschi, ci hanno preso il nostro bello *yiddish* traendone il *datch*, la propria lingua? Ma come hanno fatto? Dio li castigò”) e dall'altra sorridendo della propria povertà: “Quando il povero tedesco si alza

al mattino e domanda alla moglie che c'è per il pranzo, sente ogni giorno la stessa risposta: *Erdäpfel*. Qualche volta, per cambiare, lei gli dice *Kartoffeln*. Quale sarà il suo stato d'animo poi, per tutto il giorno, se ogni mattina sente, poveraccio, la stessa risposta? Noi invece? Naturalmente anche noi mangiamo solo patate, patate, patate, eppure abbiamo ogni giorno qualcosa di diverso: domenica *kartoflyes*, lunedì *zemakes*, martedì *erdepl*, mercoledì *bulbes*, giovedì *barbulies*, venerdì *krupmirn* e il santo *Shabbath* prepariamo il *kigel-bramboratchek*” (da Langer J., *Le nove porte*, Adelphi, Milano 1967). Il povero lo è al punto che *er hot asoyfil gelt vihl a yid hot kaseyrim* “ha tanto denaro quanti maiali ha un ebreo”, o addirittura *er hot kadoches* “ha la febbre malarica”, e molti sono i detti che rendono tale dimensione del vivere: *hunger ken nit keyn gebot*, “La fame non riconosce alcuna legge”; *bist hungerik? lek saltz vet dir darshnt*, “Hai fame? Lecca del sale e avrai sete”; *achile is di beste tfile*, “Mangiare è la preghiera migliore”; *ven singt a yid? ven er is hungerik*, “Quando canta un ebreo? Quando ha fame”.

Una fascinosa descrizione gastronomica della povertà di uno *shtetl* è in Albert Londres, *Ho incontrato l'ebreo errante*: “Il quartiere nuota nell'odore di cipolla e di aringa. Che dico, un'aringa, è un'aringa divisa in sei! I pezzi disposti su un giornale tentano l'affamato proprietario di dieci *grosze*. I *prezles*, dei cornetti dorati con l'uovo, cosparsi di semi di papavero, fanno concorrenza ai quadrati di aringa. Tutto il ghetto mangia in piedi. Si devono mettere a tavola solo il venerdì sera. Mangiano camminando, come se fossero incalzati da affari urgenti. Costui compra il *prezle*, gli dà un morso ma si accorge che altri lunghi denti hanno già in-

taccato il suo bene. Lo posa e ne prende uno intero. Che cosa resta a chi passa per ultimo?”

¹¹ Il chassidismo è il più recente dei movimenti mistico-religiosi ebraici, fondato intorno al 1750 a Miedzyborz (Ucraina) dal rabbino Israel ben Eliezer (1698-1760), detto Ba'ial Shem-Tov (“Signore del nome buono”), e diffusosi rapidamente soprattutto nell'Europa orientale (Polonia, Russia, Romania, Ungheria). Nelle comunità ebraiche ancora scosse dalla recente eresia sabbatiana (movimento ereticale del giudaismo, di impostazione mistica, fondato da Shabbetay Zevi (1626-1676), presentatosi come nuovo messia della comunità ebraica), il chassidismo diffuse una mistica a base largamente popolare, incentrata sulla figura carismatica e mediatrice dello *tzaddiq* (l'uomo “giusto”, “santo”), il rabbino chassidico; ponendo l'accento sulla salvezza personale più che sulla redenzione generale, rifiutava di accelerare la redenzione messianica con mezzi magici, affermando l'attaccamento a Dio in ogni atto anche profano e l'abolizione di molte pratiche penitenziali, e insistendo sul concetto di gioia del cuore (la cui massima espressione è l'estasi mistica) e sulla retta intenzione. Nel chassidismo ricorrono anche diversi elementi della *Qabbalah* (il complesso delle dottrine segrete e intime dell'Ebraismo, in particolare quelle, influenzate dal neoplatonismo, i cui inizi sono da collocarsi nel sec. XII), quali lo studio della Scrittura come mezzo di unione all'Infinito e la possibilità che ha la preghiera del pio di redimere i mondi restaurando l'unità, laddove il peccato ha introdotto divisione. Il chassidismo si organizzò in comunità separate, che avevano come centro la casa dello *tzaddiq* e come

principale evento rituale il pasto comunitario, durante il quale si eseguivano canti e danze caratteristici, tra cui è divenuto famoso il *nigun*, il canto senza parole eseguito dallo *tzaddiq*. Così recita, per provare a renderne pallidamente il clima, un celebre canto popolare: *sha! shtil! macht nisht keyn gerider! / der rebe geyt shoyt tanzn vider. / sha! shtil! macht nisht keyn gevalt! / der rebe geyt shoyt tanzn bald. / un as der rebe tanz, / tanzn doch di velt, / lomir ale pleyeskn mit di hent. (sss! Silenzio! Non fate alcun rumore / Il rabbino torna di nuovo a danzare. / Sss! Silenzio! Non interrompetelo! / Il rabbino già comincia a danzare. / E non appena il rabbino danza, / danza tutto il mondo, / accompagnamolo con il battito delle mani.)*

La letteratura chassidica predilesse l'espressione in lingua yiddish nella forma del racconto breve incentrato per lo più su un fatto o un prodigio di un maestro chassidico tramandato come reale veicolo di salvezza. Scomparso in Russia e Germania, a causa della rivoluzione sovietica e della persecuzione nazista, il chassidismo ha le sue maggiori comunità, con le antiche dinastie di *tzaddiqim*, negli Stati Uniti e in Israele; in Europa il chassidismo ha nuclei a Londra, Bruxelles, Milano e in Svizzera, per lo più nella forma del chassidismo Chabad (sigla formata con le iniziali ebraiche delle parole 'sapienza', 'scienza' e 'conoscenza': le tre supreme *sefirot* o emanazioni divine secondo il fondatore Chabad, il *rabbi* Shneur Zalman di Liadi), che ha sviluppato in modo originale sia l'aspetto speculativo sia l'azione pratica, educativa, sociale. Pensatori come Martin Buber e Abraham Joshua Heschel sono considerati gli esponenti di un neo-chassidismo che ha esercitato influenza anche fuori dall'Ebraismo, per la suggestione

del suo ricco patrimonio letterario, religioso, artistico.

¹² Si rimanda, per un approfondimento, ad A. Green, *Queste sono le parole. Un dizionario della vita spirituale ebraica*, Giuntina, Firenze 2002, s.v. (pp. 283-284).

¹³ "Cabbalisti", in: Yitzchaq Leib Peretz, *Il mago e altre novelle ebraiche*, Gribaudi Editore, Milano 1997, pp. 111-117, cit. da p. 113.

¹⁴ La sensibilità ebraica riguardante le lingue, e la loro eventuale ignoranza, ben emerge dal significativo detto: *der voss ken nit keyn ivre is an amorez, der voss ken nit keyn yiddish is a goy*, "chi non sa l'ebraico è un ignorante, chi non sa lo yiddish è un pagano".

¹⁵ Giorno sacro, in cui ci si astiene dal lavoro, per dedicarsi al riposo e a Dio, in ricordo del "riposo divino" dopo la Creazione (Ex. 20,8-11) e per commemorare la liberazione dalla schiavitù d'Egitto (*Deut.* 5,12-15), lo *Shabbat*, o Sabato, come riassume Green, *op. cit.*, p. 313 s.v., "è l'istituzione religiosa centrale dell'ebraismo rabbinico. L'osservanza dello *Shabbat* è la pratica che definisce più di tutto l'appartenenza alla comunità osservante degli ebrei credenti. L'idea di un giorno santo, diversamente da qualsiasi concetto di luogo sacro, è considerata dalla *Torah* come esistente fino dall'inizio del mondo. È iniziato il giorno dopo la creazione degli uomini, il giorno in cui Dio si è riposato. Dio ha santificato il Sabato dall'inizio stesso del tempo (*Gen.* 2,1-4). Questo è un modo di dire che l'esistenza umana stessa non può essere immaginata in un mondo dove non c'è lo *Shabbat*. La radice della parola *Shabbat*

significa 'cessare' o 'desistere'. Osservare lo *Shabbat* vuol dire cessare la nostra vita lavorativa e interrompere la nostra routine giornaliera ogni settimo giorno, rendendo quel giorno santo. (...) *Shabbat* è famoso per portare in sé 'il sapore dell'Eden' e 'qualcosa del mondo a venire' ('*olam ha-ba*') che è un Giardino dell'Eden ripristinato". Tanto è centrale nella vita ebraica che un detto recita: *ess is shabess iber di ganze velt*, "Shabbat è Shabbat su tutto quanto il mondo".

Al tramonto del venerdì sera ('*erev shabbes*'), al rientro dalla sinagoga dopo la *qabbalat shabbat*, la cerimonia della "accoglienza del sabato", la padrona di casa accende le due candele sabbatiche e il capofamiglia recita il *qiddush* (lett. "santificazione", in yiddish *kiddesh*), la preghiera di lode e di benedizione, all'inizio della cena. Tipiche della festa sono almeno (citati nel racconto) le *challot*, i pani preparati a mano, le *zemirots* di tradizione askenazita, i canti del pranzo del sabato, la solenne benedizione finale detta *havdalah* (*havdole* in yiddish, l'atto rituale di "separazione", così letteralmente, fra la sacralità della festa e la profanità dei giorni feriali).

¹⁶ La *ב* *bet* è la lettera con cui inizia la Creazione, sia come termine (*b'rî'āh*) sia come atto (*b'rē'sīt*): ciò a dire che esiste, fra l'altro, un ordine alfabetico posto da Dio (che inizia con *aleph*, e prosegue come sappiamo) e uno d'uso (per il mondo), che dalla dualità di *bet* passa per *resh*, *yod*, *tav*, e così via, seguendo il dipanarsi del testo e ricostruendo una successione che ricalca la prima apparizione di ogni singola lettera nel contesto della *Torah*. Nella prima pagina di *Gen.* 1,6 campeggia infatti il termine *לִידְבַל mevdil* (la cui radice allude all'idea di un 'separare marcando le differenze'), intorno

al quale si gioca e si struttura l'intero racconto della creazione toratica. Il *Berešit rabbā* I 10 si interroga sul perché "il mondo [sia] stato creato con la *ב*", spesso tornando a sottolineare l'aspetto doppio, polare della lettera, che si va rispecchiando nella natura del Creato: "10. R. Jonah in nome di R. Levi disse: Perché il mondo è stato creato con la *ב*? Come la *ב* è chiusa dai lati e aperta davanti, così tu non hai diritto d'indagare ciò che sta sotto, che sta davanti, che sta di dietro, se non dal giorno in cui l'universo è stato creato in poi. Bar-Qappará disse: *Domanda ai giorni antichi che furono prima di te dal giorno in cui Dio creò (Deut. 4, 32): dal giorno che furono creati tu indaghi, ma non indaghi tu da prima, dall'estremità all'altra del cielo (Deut. 4, 32); tu cerchi e indaghi, ma non puoi indagare e ricercare prima. R. Jehudah b. Pazi indagava sull'opera della creazione insieme a Bar-Qappará: Perché l'universo è stato creato con la *ב*? Per farti sapere che esistono due mondi, questo mondo ed il mondo avvenire. Un'altra spiegazione di: Perché con la *ב*? Perché essa è l'iniziale della parola *berākāh*, benedizione, e non (è stato creato l'universo) con la *א*, che è l'iniziale della parola *'arīrah*, maledizione. Un'altra spiegazione di: Perché non con la *א*? Per non offrire pretesto agli eretici, i quali direbbero: Come può sussistere l'universo che è stato creato con un'espressione di maledizione? Ma disse il Santo, Egli sia benedetto: Io lo creo con la benedizione, e magari sussistesse! Un'altra spiegazione. Essa (la *ב*) termina con due punte, una sopra e una sotto al di dietro. Se si dice alla *ב*: Chi ti ha creato?, essa mostra la punta di sopra e dice: Colui che risiede sopra, mi ha creato. E qual è il suo Nome? Allora essa mostra la punta di dietro e dice:*

Il Signore, è il suo Nome. Dice R. Eleazar b. Abinah in nome di R. Ahâ: Per 26 generazioni la \aleph si lamentava davanti al Trono del Santo, Egli sia benedetto, dicendo: Signore del mondo, io sono la prima delle lettere, e Tu non hai creato il Tuo universo con me. Le rispose il Santo, Egli sia benedetto: L'universo e quanto esso contiene non sono stati creati se non con la *Tôrâh*, com'è detto: *Il Signore con la Sapienza* (ossia con la *Tôrâh*) *fondò la terra* (Prov. 3, 19). Quando Io andrò a donare la *Tôrâh* sul Sinai, comincerò proprio con te, com'è detto: *Io, 'Anokî, sono il Signore Dio tuo* (Ex. 20, 2). B. Huta disse: Perché la \aleph è chiamata così? Perché il Signore pensava di donare la *Tôrâh* mille generazioni prima, com'è detto: *Una parola diede per mille generazioni* (Ps. 105, 8)".

In 1Reg. 3,5-9 si legge che Dio, apprendo a Salomone in sogno, gli domandò: "Chiedi quello che vuoi ch'io ti dia"; Salomone rispose: "Dai al tuo servo un cuore intelligente così che egli possa (...) discernere il bene dal male". L'uomo, in un'immagine consonante a quella dei due cavalli di Platone, si mantiene in equilibrio fra due inclinazioni: $\text{lo } \text{רצי } \text{בוטה } \text{yetzer } ha\text{-tov}$, la

volontà di bene, e $\text{lo } \text{רצי } \text{ערה } \text{yetzer } ha\text{-raí}$, quella che spinge a fare il male. Le due *bet* in בבל (*levav*, "cuore") sono le due cavità fisiche, cui rimanda simbolicamente l'eterna guerra etica che si consuma nel cuore dell'uomo. Così misticamente le due *yod* nel nome di Chayyim (חיים) rimandano simbolicamente a quelle due inclinazioni, che sono allegoricamente ancora le due colonne del tempio di Salomone, citate nel Libro dei Re (1Reg. 7, 15-17), nelle Cronache (2Ch. 3, 15-17) e in Geremia (Jer. 52, 21-23): in esse è rileggibile la natura binaria di un mondo che è dominio della manifestazione la cui comprensione è resa possibile proprio dalla base di confronto fornita dalla dualità: se l'Assoluto [*l'alef*] è incomprensibile, nel senso primieramente etimologico, nella sua totalità, e non può dunque essere afferrato, per essere almeno precepito deve scindersi in due o più parti costituenti che, opponendosi, si affermano [*la bet*].

La presente nota nasce come traduzione rielaborata da D. Astori, *Genezo* 1,1. *Esoterica interpretata*, FEL, Milano 2015, pp. 14-15 *passim*, cui si rimanda per approfondimenti.

RECENSIONI

POETI TRADUCONO POETI, a cura di Pietro Taravacci, ed. Labirinti, Università di Trento 2015

Il volume raccoglie gli atti del convegno svoltosi nel 2013 all'interno del programma del *SEMPER* (seminario permanente di poesia dell'Università di Trento coordinato da Pietro Taravacci e Francesco Zambon), e prende in esame le macro e micro dinamiche che caratterizzano l'attività traduttiva dei poeti. Il focus è sulla questione della traducibilità della poesia da una prospettiva tanto pratica quanto teorica, accompagnando il lettore all'interno del laboratorio e della 'biblioteca' del poeta traduttore, per osservare da vicino i meccanismi e i piccoli prodigi alchemici che le due attività, creazione poetica e traduzione, mettono in atto sullo stesso tavolo di lavoro, come un segreto palcoscenico di metamorfosi: trasfusioni a volte quasi inavvertite, involontarie contaminazioni, sapienti trasmissioni, oppure fallimenti, assenze.

Da sempre i poeti traducono altri poeti, forse per la necessità di alimentare l'acqua sotto le radici, non solo per nutrire la propria creatura, ma l'ombra su cui essa poggia, quell'oscurità che per José Ángel Valente è la vera sorgente e il nutrimento della sua e di tutta la poesia, dell'arte: la «materia oscura»¹.

Così il primo intervento, quello di Antonio Prete, ci parla di oscurità, di quell'ombra necessaria non solo per lasciare che l'opera originale, abbandonando il proprio guscio, possa attendere, non vista, il formarsi spontaneo di una nuova conchiglia, la traduzione, ma anche perché l'oscurità stessa diventi materia costituente e imprescindibile della nuova creazione. La caccia all'animale magico, quella cattura che è il *tradimento* tanto temuto dai traduttori, deve invece convertirsi in ricezione, in attesa, in rituale magico, rito di appropriazione in cui è la poesia stessa ad accettare il vincolo, a stipulare il patto, a offrirsi di abitare la lingua-dimora del traduttore.

Ospitalità è, infatti, la parola chiave sulla quale, secondo Prete, si regge e attorno alla quale ha luogo il lungo dialogo notturno tra creatura poetica e traduttore, perché l'ospitalità, spiega il critico, implica necessariamente la fondamentale questione dell'accettazione dell'*altro*, della differenza: «stare all'ombra dell'altra lingua vuol dire stare all'ombra di una lingua che è incarnata in un modo d'essere testuale, nella singolarità formale di quel testo particolare», e «in una vita che [...] ha ritmi, modi, timbri, stili propri» (p. 29). Ombra, oscurità, significa soprattutto, quindi, lasciare modo all'altro di pre-

¹ J. A. Valente, "Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente", in *Elogio del calígrafo*, in *Obras completas II. Ensayos*, edición de Andrés Sánchez Robayna e introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2008, p. 536.

sentarsi come tale, di dialogare con noi e di essere tutte le infinite possibilità di quel «monstruo bello y atroz»² che per Octavio Paz è lo spirito stesso, lo spirito vivente e il movente della poesia. Percepire, insomma, nell'oscurità, l'altro, la sua voce prima del suo volto, perché «l'ascolto», sottolinea Prete, è un altro aspetto imprescindibile del fare traduzione, l'atto di raccogliere una «voce nella propria voce» (p. 36) e far vibrare quindi una «nuova voce» come una «nuova lingua» (p. 37).

Per questo la «camera» di colui che traduce è «oscura» (p. 36), perché è il luogo delle possibilità e della libertà, in cui la traduzione diventa piuttosto metamorfosi, «un'appropriazione silenziosa e persino *magica*» (p. 36) fatta di dialoghi, di corrispondenze più che di riproduzioni, di risposte più che di calchi e di scarti. Per Prete, tradurre significa mantenere la propria parola in tensione nel tempo e nello spazio col fine di creare una dimora momentanea – come la tenda dei nomadi – in cui far sostare la propria e la parola dell'altro, parole in movimento, in viaggio costante: la traduzione «istituisce un tempo-spazio della presenza. È una forma della presenza. È una forma rituale, se vogliamo, della permanenza» (p. 33).

Similmente, potremmo dire che nel volume *Poeti traducono poeti* s'incontrano e discutono, nella stessa stanza del traduttore come riuniti in quella tenda nomade in cui si può sospendere il proprio viaggio, tutti gli autori, Antonio Prete, Nico Naldini, Franco Buffoni, Pietro Taravacci, Lisa Marchi, Danilo Cavaion, José María Micó, Valerio Nardoni e Jesús Díaz Armas, con l'obiettivo comune di discutere se il poeta traduttore sia l'animale magico da incantare o l'incantatore; l'ospite da accogliere o colui che offre ospitalità: come e quando i ruoli si scambiano, il rito ha luogo, l'ascolto dà frutti, il dialogo regge? Quali i risultati di questo scambio contaminato dal gioco degli specchi? Fino a che punto prevalgono le regole della creazione poetica e quelle della traduzione?

Secondo Danilo Cavaion, autore dell'intervento “Poeti italiani traduttori di poesia russa”, i poeti traducono per «pratiche necessità» come Landolfi, o per «curiosità d'artista» e «amore per la cultura» come Ripellino, per «vicinanza formale e ideale con i poeti tradotti» come Colucci (pp. 118-119), o ancora per un'attrazione speciale come un richiamo interiore, un'intima coincidenza o «ricchezza» che il traduttore risveglia dentro di sé riconoscendola nella poesia dell'altro, come quando «Giorgio Caproni [...] sostiene di aver acquisito con le sue versioni di René Char qualcosa di non esterno», una «ricchezza» in lui già presente, ma «sonnecchiante, come se il poeta altro non avesse fatto che risvegliarla, non *inventando* ma *scoprendo*» (p. 120).

Di questa esperienza parla anche Nico Naldini trasportandoci tra le pagine prodotte negli anni '40 per l'*Academiuta di lenga furlana* nelle quali l'incontro

² O. Paz, “La otra orilla”, in *El Arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 133.

con i testi poetici «degli amati spagnoli» dà luogo, attraverso l'esperienza della loro traduzione, alla scoperta, dentro di sé, di «un centro di passione estetica e umana» che descrive come una «intima fusione» (p. 41). Questo incontro o convergenza durante la quale si accende una speciale chimica tra testo e traduttore è forse la stessa che Franco Buffoni descrive a sua volta nell'intervento “Traducendo e ritraducendo Seamus Heaney”: «Esiste un momento nella storia del mondo esterno e un momento della storia personale di ciascuno di noi, che si sovrappongono, fino a coincidere: poi quel momento passa e si deve ricreare una nuova coincidenza» (p. 62).

Traduttore e studioso della poesia heaneyana, e autore, a distanza di otto anni l'una dall'altra, di due diverse traduzioni del componimento *North*, Buffoni ci accompagna all'interno del suo laboratorio di poeta e traduttore attraverso una rapida immersione nella memoria stratificata della materia poetica di Seamus Heaney, il cui «eccezionale istinto linguistico», racconta, è «basato – oltre che sulla musicalità intrinseca delle parole – su una profonda conoscenza filologica delle stesse» (p. 45). Musica, ritmo – quel «ritmo autentico» (p. 62) caro a Buffoni come ci ricordano i suoi studi sulla ritmologia –, e memoria della parola, sono i punti sui quali il suo intervento dirige la nostra attenzione, con l'istruzione di

volgersi alla lingua come fonte per la poesia, ma non aridamente abbeverandosi solo ai caratteri stampati, stravolgendo artificialmente suoni e significati, bensì gustando in quei caratteri il senso stratificato dei millenni che produssero tali fonemi in modo naturale; e senza mai scordare la centralità profondamente umana che l'uso della lingua in *primis* (e della lingua poetica come corollario) comporta (p. 45).

La poetica traduttiva di Buffoni ci sprofonda nella materia, negli strati della storia, quella che Valente chiamerebbe la «material memoria»³ della parola poetica, come se la traduzione fosse innanzitutto uno scavare – il «digging» di Heaney – nella terra, nella torba delle paludi in cui, come nelle poesie di *North*, è possibile trovare la storia, i corpi quasi perfetti dei vecchi gusci della parola, ora *humus* del corpo vivente. Tradurre significa allora spogliare la parola anziché rivestirla, un viaggio a ritroso alla ricerca di un cuore (quella «centralità profondamente umana» del linguaggio) o «punto cero»⁴ valentiano che Buffoni chiama «respiro di chiarezza» (p. 46) e che, cogliendolo dai versi di Heaney, ci riconsegna attraverso la traduzione.

Questi concetti, esasperati nella poetica del già citato Valente, sono portati

³ J. A. Valente, “Lectura de poemas de José Ángel Valente” [13 de abril de 1989], en *La voz de José Ángel Valente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, p. 17.

⁴ Concetto valentiano, anche titolo delle raccolte poetiche *Punto cero* (*Poesía: 1953-1971*), Barcelona, Barral, 1972; *Punto cero* (*Poesía 1953-1979*), Barcelona, Seix Barral, 1980; *Obra poética. 1. Punto cero* (1953-1976), Madrid, Alianza, 1999.

alla luce dalle riflessioni di Pietro Taravacci sulle versioni valentine di otto componimenti di Montale appartenenti a *Ossi di Seppia* e *Diario del '71 e del '72*. L'analisi rivela come la necessità del poeta spagnolo «di agire con pari intensità conoscitiva sul terreno della riflessione critica e su quello della scrittura, della relazione tra i testi, della altrui e della propria ricerca poetica» (p. 66) lo porti a compiere una delle operazioni, almeno sul piano filosofico e teorico, più radicali all'interno del gioco di ruoli tra poeta e traduttore, a sovvertirne completamente l'apparato rituale, a scardinare le regole tra testo primo e secondo in quel luogo d'incontro tra poeta e traduttore che Valente chiama «punto cero», «*Ursatz*»⁵, luogo originario della parola in cui questa torna a essere materia antecedente al componimento, scrittura chiarificata che si separa dalle stratificazioni che la storia ha depositato su di essa e dove si manifesta una presenza finalmente libera e senza più forma, la sola capace di dar vita alla poesia.

Valente, ricorda Taravacci, cercava una poesia

che aspirasse ad essere vera e peculiare conoscenza, svelamento improvviso, imprevisto e frammentario, difficile da ottenere, mediante l'unico strumento della parola poetica, una parola tutta cosciente della propria labilità e della propria insufficienza, ma anche della libertà da ogni aprioristico vincolo ideologico e da ogni dichiarata missione (p. 69).

222 La traduzione, quindi, cessando d'essere lo strumento necessario per trasmettere e comunicare la parola dell'*altro*, diviene quello per accedere al serbatoio segreto della *propria* poesia, per riconoscerne la sostanziale comunione e affinità con *tutta* la poesia: «quello che realizza Valente – spiega Taravacci – è un'autocoscienza poetica attraverso l'altro, arrivando anche a una sorta di appropriazione» (p. 65). I risultati sul piano della traduzione si riassumono nella scelta di poeti affini alla propria visione o sensibilità poetica, come appunto Montale, ma anche, per citarne solo alcuni, J. Donne, J. Keats, C. Cavafis, P. Celan, E. Jabès e F. Hölderlin, e in quella di rifiutare una 'versione' – così il poeta chiama le proprie traduzioni come ricorda il titolo *Cuadernos de versiones* che le riunisce tutte – «esplicativa, addomesticatrice o ridondante» (p. 70) col 'rischio', talvolta, di restituire un linguaggio quasi troppo sobrio o rarefatto, già in tensione verso quel silenzio che è culmine, secondo la visione mistica adottata da Valente, della vera poesia. Chiarificatrici sono a questo proposito le seguenti affermazioni con cui il poeta introduce le sue versioni di Celan: «resultado breve – fecundamente frustrado – de un largo período de frecuentación de un lenguaje nuevo, de una paralela desfrecuentación de lenguajes gastados o vacíos, de un demorado diálogo, de un movimiento de irremediable aproximación

⁵ J. A. Valente, "Tres lecciones de tinieblas: una autolectura", in *Tres lecciones de tinieblas*, in *Obras completas I. Poesía y prosa*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, p. 403.

o filía»⁶. Come sostiene Taravacci, in questo movimento all'interno del linguaggio poetico, cioè in questo viaggio – che è la poesia stessa – alla ricerca della conoscenza, Montale così come tutti gli altri poeti tradotti diventano mentori e guida del poeta (p. 69): sono quegli altri io che la sua poesia da sempre interroga e osserva. Affermerà Valente, sempre nell'introduzione alle sue traduzioni di Celan: «El lenguaje ha descendido a las zonas infernales de la historia y ha vuelto, ha reaparecido para hablar, para ir hacia algún lugar aún nunca hallado, hacia el otro, hacia ti, hacia un tú invocable»⁷.

Con l'intervento di Lisa Marchi, che analizza diverse traduzioni della poesia di Mahmud Darwish, il problema della presenza e della voce dell'*altro* viene invece letto, sulla scorta degli studi postcoloniali di stampo gramsciano, non più come momento di unione e rispondenza fra poeti e poetiche, bensì come rapporto, spesso conflittuale e di potere, fra lingue e culture forti e deboli, egemoniche e subalterne; e la traduzione, conseguentemente, con parole di Sontag, come «un compito squisitamente etico» (p. 101) con cui interrogarsi sulla necessità e sulle modalità di dare una voce (quale?) alla parola dell'altro e di anteporre al desiderio di appropriazione quello che il caraibico Glissant chiama «diritto all'opacità» (p. 100) della parola tradotta.

In un certo senso José Maria Micó, in veste di traduttore della *Divina Commedia* nonché di poeta, sembra rispondere a queste osservazioni sostenendo che studiare la rete di traduzioni che il tempo aggroviglia attorno all'opera originaria «nos ayuda a comprender las relaciones entre las literaturas a lo largo de la historia y nos permite integrar a los clásicos de otras lenguas como parte esencial de nuestro propio canon» (p. 130), dove canone è inteso, secondo una formula quasi matematica, come «la suma de sus traducciones» (p. 129). Per lo studioso, la tensione conflittuale tra lingue forti e deboli, tra l'intento di appropriazione e il diritto all'opacità del testo tradotto potrebbe essere superata paradossalmente proprio grazie alla traduzione, o meglio, alla somma delle sue traduzioni, la diversità delle quali, nel tempo, rivelerebbe e manterrebbe vivo il vero contenuto dell'opera originale: «Si queremos entender de verdad un texto literario [...] debemos traducirlo» (p. 131), e ancora, «los textos literarios sólo pueden cobrar su sentido pleno cuando son reiterada e incansablemente traducidos a través de las generaciones» (p. 132). Per Micó, infatti, «la traducción es la filología máxima» (p. 129).

Lo ricordano anche Valerio Nardoni e Jesús Díaz Armas nell'affermare rispettivamente che «solo il dialogo fra le diverse versioni può chiamarsi propriamente 'traduzione di un testo'» (p. 149) e che «la recepción de un poeta en otra lengua, en otra tradición, no es la obra de un traductor solo, por más famosa que sea, sino la de la suma de todos sus traductores» (p. 165). Per Díaz

⁶ J. A. Valente, "Antecomienzo", in *Traducción*, in *Obras completas I. Poesía y prosa*, cit., p. 644.

⁷ Ibidem.

Armas, una traduzione, essendo sempre perfettibile, è da considerarsi un esercizio collettivo e allo stesso tempo «un diálogo establecido a través del tiempo» (p. 165), una trama dialogica che coinvolge non solo i traduttori e i lettori attuali, ma anche quelli passati e quelli futuri (p. 166). Proprio a questa idea si rifà la creazione del *Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna* fondata nel 1995 dal poeta e traduttore Andrés Sánchez Robayna: un gruppo di lavoro in cui la traduzione proposta da uno dei membri viene discussa, migliorata e approvata dal gruppo intero – del quale Díaz Armas fa parte e a cui egli stesso ha sottoposto le proprie traduzioni di Mario Luzi oggetto di riflessione del suo intervento. È proprio l'idea di un laboratorio di traduzione collettiva – vincente, dato il numero di pubblicazioni – a proporre un'altra, forse estrema, forma di superare il conflitto di poteri tra l'io e l'altro affidando la voce della traduzione questa volta a un gruppo che non impone al lettore un individuo, ma al contrario lo sfuma dietro alla democratica idea di una collettività capace di ricevere direttamente nella stanza della traduzione, nel buio di chi non può conoscere il volto della voce che parla e che invita a rivolgersi, necessariamente, all'io che le voci del gruppo interpretano.

A contrastare l'oscurità della stanza del traduttore rimarrebbe così solo quella che Valerio Nardoni, autore di una riflessione su tre diverse traduzioni italiane di un testo di Luis Cernuda, descrive come la «brillantezza» (p. 152) della traduzione, quella lucente e vitalità – Cavaion parla invece di «vita palpitante che solo un vero poeta ha il potere di creare» (p. 113) – con cui la poesia tradotta deve catturare il lettore e invogliarlo a leggerla, inseguirla, chiamarla: perché «quegli invisibili fili che davano vita all'insieme» (p. 152) della poesia originaria potrebbero finire per spezzarsi nella traduzione, avverte Nardoni, «col risultato – come diceva già il Foscolo – di una 'traduzione cadaverica'». I fili possono essere sollevati solo dal poeta, dalle mani di colui che è abituato a raccogliere e mantenere in vita *presenze* 'senza guscio'. Non va a caccia il poeta, attende. Non strappa, raccoglie. «È in questo senso che tutti i traduttori di poesia, in verità, devono essere un po' poeti-traduttori in modo da saper mantenere viva la lingua d'arrivo, e un po' traduttori-poeti, in modo da saper distinguere fra sé e l'altro, per dargli il giusto spazio» (p. 153). Ma soprattutto, insiste Nardoni, «devono essere traduttori-studiosi», cioè saper comunicare agli altri il patto tra creatura e traduttore, la distanza, l'avvicinamento e, soprattutto, la metamorfosi.

Elsa Maria Paredes Bertagnolli

Andrej Platonov, *ČEVENGUR*, a cura di O. Discacciati, Einaudi, Torino, 2015

Rivive in tutta la sua dolente umanità, il mondo immaginato da Andrej Platonov sul finire degli anni '20 del secolo scorso nelle pagine di *Čevengur*. La

nuova trasposizione dal russo ad opera di Ornella Discacciati restituisce al romanzo la sua completezza originaria e la offre al lettore italiano in una lingua scabra ed estrema, sensibile alla voce dell'autore, folgorante nella sua compassata ferocia come nel suo più struggente lirismo, capace di reggere il passo di una maratona lunga cinquecento pagine, monumentale e magmatica, in cui la narrazione, annotava Pier Paolo Pasolini nel 1973, "pare svolgersi seguendo le stesse regole – deboli, lente, piene di dolci lacerazioni – che regolano il passaggio delle nuvolaglie estive".

Come per Tolstoj, si tratta di una prolissità necessaria, organica al ritmo lento voluto dall'autore per consentire un'immersione in profondità nelle volute della narrazione. Come per Dostoevskij – ben lo sapeva Iosif Brodskij – non si esce indenni da quell'immersione: la lettura di *Čevengur* ci trasforma, tocca le nostre corde più recondite.

Quando mette mano al romanzo, Platonov ha conosciuto il respiro cosmico che la fantascienza lascia in eredità a chi l'abbia visitata con la dovuta convinzione, e cesellato la sua parola nelle movenze del verso rivoluzionario; ha battuto i sentieri impervi della saggistica scientifica e quelli vischiosi della "finzione storica", ha esplorato i domini paludosi della propaganda politica e quelli accidentati della satira politica. *Čevengur* ci ricorda ogni sosta in questi diversi territori della sua scrittura: da *Lunnaja bomba* a *Golubaja glubina*, da *Električestvo* a *Epifanskije šljuzy*. E tutte le incursioni letterarie precedenti recano un tributo di verità al romanzo sull'utopia comunista.

Eppure la sensazione finale – oggi più che mai – è la difficoltà nel cogliere la reale posizione dell'autore rispetto alla materia narrata. Platonov appare sovrappiù dallo straordinario, pacato impeto della sua immaginazione; nei tornanti più insidiosi del romanzo, laddove l'epopea si biforca in trasognato compianto o in gratuita crudeltà, la sua coscienza sbanda tra totale compenetrazione e professionale, chirurgica indifferenza. E si fa contagiosa, questa incertezza del pensiero platonoviano al crocevia tra le grandi direttrici ideali di cui è costellato il suo percorso: bolscevismo/antibolscevismo, ateismo/fede, utopia/antiutopia; tra l'infatuazione per il pensiero fedoroviano sulla resurrezione dei morti e la fiducia illimitata nella tecnica, attraverso tutte le successive, graduali abiure maturate dallo scrittore.

Non è una prosa confortante, consolatoria, la sua: il lettore è spiazzato, avverte un disagio tangibile, all'interno del cerchio magico in cui pure è fortemente attratto. Il mondo di *Čevengur* grava sulla sua immaginazione come una volta plumbea sigillata con la sabbia e il vento della steppa russa. Un mondo in cui la miseria più estrema non è un tema, ma l'orizzonte più naturale entro cui gli eventi narrati si dispongono; è la misura dell'umano: lo spettro delle reazioni alle sue strettoie definisce i personaggi, li avvolge di un'aura di semisantità o di spettrale cinismo.

Le spire del romanzo avvincono con il nitore opaco e sfrangiato della lingua

letteraria platonoviana, un *unicum* ineguagliato per il quale è insensato cercare modelli o prototipi. Una lingua a tratti illeggibile, che sembra trascritta parola per parola dalle osservazioni di quella sorta di imperturbabile “eunuco dell’anima” che a detta dello stesso scrittore alloggia nella sua immaginazione.

Sarebbe azzardato, ormai, accostarsi al piano filosofico e ideale dell’opera di questo scrittore separandolo dal versante stilistico, tanto radicata si è fatta la convinzione che la sua carica dissacrante riposi in misura decisiva sulle particolarità linguistiche del discorso autoriale. È sempre Brodskij a notare come egli “racconti una storia che ha per protagonista quella stessa lingua”, una lingua in cui si avverte l’attrito della creazione.

Il piano compositivo, d’altro canto, non sembra particolarmente dirimente, per l’autore: Platonov non si preoccupa che l’intreccio sia poco stringente, o che i dialoghi siano viziati da ripetizioni – che la struttura non funzioni come una macchina perfettamente oliata ma si disponga come una farraginosa, sfiacciata materia verbale intorno al drappello dei protagonisti.

Non abbiamo neppure il conforto di contare su una ripartizione netta degli eroi in positivi e negativi, visto che la voce del narratore si fonde con quella di tutti i suoi personaggi, senza prendere distanze etiche o ideologiche da alcuno di loro. Andando del resto ben oltre: unendosi all’etere dei cieli sovrastanti Čevengur, alla distesa della steppa intorno al Villaggio della Nuova Vita, alla sbuffante vita dei vagoni ferroviari. Perché nell’universo platonoviano vige una logica mista, ibrida e visionaria, in cui l’ordine del creato e gli ingranaggi dei macchinari si rimescolano, si sovrappongono al sentire umano. Le locomotive, in particolare, stridono di una vita chiassosa e indemoniata, si stupiscono, parlano perfino (e la simpatia di certi personaggi del romanzo per le macchine si tinge di tormentosa passione), mentre gli steli d’erba sono apparentati ai fili dell’anima e le formiche mostrano più senno degli operai.

Grazie ad analisi stilistiche datate ormai tre o quattro decenni – ma che mantengono intatto il loro pionieristico spessore – ci sono noti i meccanismi che generano questa prosa, con una frequenza e un grado di consapevolezza che escludono, fin dalle prime prove, ogni casualità. Non artifici ma *forma mentis* dell’ingegnere proletario, geniale autodidatta delle lettere russe, questi meccanismi contemplano collisioni tra toni apocalittici e stili seccamente protocolari, tra sapienza contadina e tecnicismi. Mentre non viene mai meno la convinzione platonoviana che sia possibile spogliare il gergo politico dei suoi giorni fino a scoprirne il nervo vivo, e a ricongiungerlo con le radici arcaiche del linguaggio. Sulla bocca dei suoi bolscevichi, le parole d’ordine della giovane Russia Sovietica si smembrano e si ricompongono apparentemente a casaccio, in realtà soggiacendo a procedure accurate di inversione, elisione o commutazione dei loro elementi costitutivi, finendo immancabilmente per generare i vicioli ciechi di cui ogni sua pagina è gremita.

Quella dei “cavalieri” di Platonov è un’avanzata a passo di gambero, una mar-

cia all’indietro nel cuore del mondo contadino, alle origini della fede ortodossa e della purezza primordiale della lingua. A Čevengur, variante pseudo-sovietica della Città del Sole, convergono i vari personaggi del romanzo: lunatici, spiritati cavalieri erranti, taciturni straccioni o sproloquianti bolscevichi, che commettono atrocità in nome del più puro ideale e seguono logiche che hanno corso unicamente all’interno del mondo del romanzo. Contano ogni briciola, si dolgono per le miserie del corpo e le angustie della storia, sprizzano umori che riconducono alla loro essenza ferina. Reincarnazioni sovietiche dei folli sacri cari alla letteratura russa ottocentesca, per loro anche il sonno è fatica di vita, è attività che impegna risorse importanti. Stremati dalla nostalgia del paradiso, si aggirano ai margini dei villaggi, nelle pieghe della civiltà urbana, percorrendo migliaia di verste angustati, inermi o furenti, con i venti che spazzano loro l’anima. Il canto mesto che la natura avara intona intorno a loro partecipa delle armonie del cosmo, e le stagioni vi si avvicinano con passo titanico, più possenti della storia. La polverosa, incalzante aridità circostante è preludio a quella Epopea della Sabbia che diventeranno *Džan* e i racconti platonoviani del ciclo del “deserto”.

Questi eroi hanno a cuore la sorte dei cavalli e dei passerotti sotto il comunismo, ma si interrogano senza costrutto intorno al ruolo delle creature femminili. La “femminilità” appare all’inizio come privilegio della borghesia che difficilmente potrà essere acquisito come possesso del mondo comunista (e vagamente misogino) di Čevengur, poi come iattura, la cui comparsa scatena la fine dell’utopia. Nel Villaggio della Nuova Vita vengono richiamate, “trasportate” non meno arbitrariamente delle case e dei giardini, continuamente spostati a braccia dai bolscevichi per assicurare una maggiore vicinanza nella vita comunitaria, le masse di diseredati che dovrebbero trovarvi una destinazione permanente e “ufficiale”. Nella figura del bolscevico Stepan Kopenkin, che conduce la sua lotta contro i “capitalisti” nel nome della defunta Rosa Luxemburg, sua personale ossessione, e in groppa al cavallo cui ha dato il nome di Forza Proletaria, si addensano gli echi chisciotteschi della storia platonoviana.

Il primo mattino trascorso a Čevengur i bolscevichi non nascondono entusiasmo e sorpresa nel constatare come la natura non sia dalla sola parte dei borghesi, come accaduto fino ad allora: il sole, col suo stesso sorgere nella spettrale città liberata dai “residui borghesi”, si è schierato dalla parte del comunismo e ne ha segnato la radiosa alba. Ma il riscatto dei derelitti rimane irrealizzato, e l’agonia del piccolo tra le braccia della madre mendicante, sul finire del romanzo, annuncia il carattere rovesciato del Secondo Avvento atteso a Čevengur: invece della Natalità – la morte del Bambinello. Così la flemmatica, sommersa potenza con cui la narrazione platonoviana procede insieme ai personaggi attraverso le sterminate distese ci conduce, passando per Čevengur, fino alle acque del lago Mutevo, in cui uno dei protagonisti, Saša Dvanov, si inabissa proprio come aveva fatto suo padre all’inizio del romanzo.

Per il lettore russo, il toponimo inventato col titolo del romanzo segnala già

tutta l'inevitabile, primigenia tragicità dell'epilogo: come ci viene fatto notare dai critici, la sua etimologia potrebbe derivare da *črevo* (utero, in russo), e *gur* (tomba, in lingua farsi). Il sogno di un'organizzazione comunitaria ideale si trasforma nella distopica, funesta visione del massacro finale.

Le parole platonoviane ci raggiungono prima, in questa nuova traduzione, non "aggiornata" rispetto a quella data alle stampe nel 1972 per Mondadori, a cura di Marija Olsoufeva (col titolo *Il villaggio della nuova vita*, ripubblicato nel 1990 da Theoria), ma semmai più scavata e cruda, più vicina a quella stralunata, incongruente materia verbale di cui sono impastati i personaggi del romanzo. E la lettura dei brani espunti dalla prima edizione russa reintegra ancor di più nella nostra coscienza tutta la scomoda intensità del sogno di fratellanza ospitato e poi fatto marcire nelle pieghe della storia, all'indomani dell'Ottobre. Con collaudata perizia, Discacciati assegna il giusto peso a ogni singolo elemento della frase, avendo ben chiaro da cosa occorra tenersi lontani: regolarizzare, omologare, sfumare le asperità del contingente lessicale, sintattico e stilistico messo in campo dall'autore.

Anche a una seconda lettura, tuttavia, il mistero della reale partecipazione – intima e pubblica – di Platonov a questi colossali sommovimenti rimane insoluto. In questa sua opera, forse la più impegnativa in assoluto, entusiasmo e cordoglio si spartiscono in modo ineguale le pagine dedicate alla Russia uscita dalla Rivoluzione. L'ingegnere in lui reclama cittadinanza per la logica razionale e scientifica, lo scrittore pensa solo a far luogo alla compassione. E il sabotaggio dell'utopia sembra rispondere a un movimento interiore, quasi involontario, che germina dall'indisponibilità a lasciarsi sopraffare dal fanatismo di un'idea, qualunque essa sia.

Čevengur ci parla di un tempo storico preciso, eppure scaraventato sullo sfondo plurisecolare e polveroso della cronaca dell'umanità. È lamento per la terra russa fiaccata dalla sua storia sanguinosa ma anche apologo del candore atavico dell'uomo e dell'innocenza rivoluzionaria della natura. E il romanzo diventa cantico del vento della steppa, sferragliante litania della locomotiva, poema del calzare di scorza di betulla che, abbandonato a terra, germoglia e torna ad essere cosa viva.

Paola Ferretti

Elinor Shaffer, Edoardo Zuccato (a cura di), *THE RECEPTION OF S.T. COLERIDGE IN EUROPE*, Bloomsbury, London-New York, 2015

Da molto negli studi letterari eravamo abituati a parlare di «fortuna» d'un'opera. Questa branca prova a ricostruirne la storia della diffusione e dell'integrazione all'interno di un preciso ambiente linguistico o periodo storico.

Il protagonista della ricerca è, dunque, il testo. Ben altra cosa è, invece, la *Rezeptionsästhetik* con cui, però, troppo spesso viene ancora confusa. Tra i suoi teorici basterà qui ricordare Wolfgang Iser, il quale propone un'idea di dialettica tra il testo e il suo lettore, vantaggiosa e diversa da esprimere tante interpretazioni quanti sono i lettori (a questa convinzione fa riferimento anche il concetto di «opera aperta» di Eco); e Hans Robert Jauss che è persuaso che sia il pubblico a determinare la sopravvivenza del testo (Roland Barthes, si sa, porterà all'estremo quest'idea, dichiarando addirittura la «morte dell'autore»). L'interesse verso queste dinamiche ha radici profonde nel mondo anglosassone e ha dato risultati stimolanti. La casa editrice Continuum ha addirittura principiato una collana dedicata esclusivamente a questa tematica con un'attenzione esclusiva agli autori europei di lingua inglese e all'impatto che hanno avuto nel *Continent*: «The Reception of British and Irish Authors in Europe». Al momento sono stati pubblicati volumi dedicati a Byron, Woolf, Joyce, Swift, Yeats, James, Scott, ecc. L'idea non può che essere di gran profitto, non solo per posizionare e comprendere il valore di un autore in un *habitat* forestiero, ma anche per intendere meglio come la cultura, anche quella letteraria, sia ben più mobile e permeabile rispetto a quello che si soleva pensare. Anche i comparatisti italiani partecipano con sempre maggiore sensibilità al dibattito internazionale e, perciò, si auspica che presto anche da noi – dove del resto è attiva un'editoria alquanto operosa e variegata – qualcuno di buona volontà si sobbarchi gli oneri per attuare un progetto simile che, ovviamente, deve essere pensato come un impegno a lungo termine.

Nella suddetta collana londinese venne pubblicata nel 2007 la miscellanea dedicata a uno dei più importanti poeti inglesi, Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). La curatela è di Elinor Shaffer, che segue l'intera *series*, e dell'anglista Edoardo Zuccato. Il volume torna ora in libreria, dimostrando esplicitamente l'interesse e la vivacità di questo tipo di ricerche, nell'edizione economica per i tipi della Bloomsbury. I tredici capitoli che compongono il libro, vengono preceduti dalla *Preface* della stessa Shaffer (pp. IX-XIII) che precisa gli intenti e i limiti della collana, dedicata, difatti, non tanto alla ricezione dei singoli autori in Gran Bretagna ma, per l'appunto, la «continental Europe» (p. IX); dall'utile *Timeline* di Paul Barnaby (pp. XXII-LXII) che presenta con diligenza sia l'attività critica attorno all'opera coleridgiana sia le traduzioni nelle diverse lingue europee e, in quest'edizione, fino al 2012; e dalla *Introduction*, sempre di Shaffer (pp. 1-13). Quest'introduzione serve, com'è consuetudine, come bussola nel complesso insieme dei vari interventi.

Io ho studiato il volume assecondando due linee di lettura: una orizzontale che tratta della problematica nei suoi aspetti più generali e che segue un percorso geografico e che attraversa l'Europa (Francia, Germania, Italia, Penisola iberica e Paesi orientali); poi quella verticale che approfondisce alcuni aspetti specifici.

Il primo capitolo è di Seamus Perry, *Coleridge's English Afterlife: From De Quincey to I.A. Richards*. Già nel titolo viene introdotto il concetto di «After-life», e l'autore dimostra come, proprio a causa della notevole gamma di interessi di Coleridge (filosofo, critico e poeta, p. 14), finora non si sia prestata sufficiente attenzione, né in casa né altrove, a un *corpus* talmente vasto. Ciò è dovuto anche all'estetismo dei suoi versi, caratteristica che deluse una figura influente come Ruskin (p. 20). Perry pensa che una «reconciliation» (p. 23) sia da ascrivere soprattutto a Eliot. Il secondo saggio s'intitola *Coleridge's Early Reception in France, from the First to the Second Empire*, ed è di Michael Kooy. L'autore, dopo aver illustrato la disattenzione dei romantici francesi (pp. 29-31), discute il ruolo pionieristico di Sainte-Beuve per un primo, ma decisivo, ricupero del poeta inglese (p. 40). *The Reception of The Rime of the Ancient Mariner through Gustave Doré's Illustrations* di Gilles Soubigou è senz'altro una delle parti più originali. Si rimane in ambito francese, ma questo è uno dei casi in cui, come dicevo sopra, si passa a uno scavo della materia. Le illustrazioni di Doré della *Rime* sono del 1876 (ma il contributo discute anche quello che successe dopo, da p. 81) e ci portano a riflettere sulla questione della ricezione creativa, sebbene in questo caso si possa pensare anche a una sorta di commento visuale. Altrettanto interessante è notare come il prestigio dell'illustratore abbia favorito la divulgazione di Coleridge nel resto d'Europa, così come a sua volta abbia sollecitato lavori di altri artisti e/o scrittori. Di tipo diacronico è l'impostazione dei quattro capitoli che seguono e che sono da leggersi rispettivamente come i pannelli di un dittico tedesco e di uno spagnolo che insieme formano un unico retablo: *The Reception of Coleridge in Germany to World War II* di Frederick Burwick e *Coleridge's German Reception 1945 to the Present* di Hans-Werner Breunig; *From the Spanish Exiles to the Symbolists: Coleridge's Poetry and Poetics in Nineteenth-Century Spain* e *A Path for Literary Change: Poetics and Aesthetic Criticism in Twentieth-Century Spain*, rispettivamente di Eugenia Perojo-Arronte e Eugenia Perojo-Arronte. Alquanto più complessi sono gli interventi di Edoardo Zuccato, *The Translation of Coleridge's Poetry and his Influence on Twentieth-century Italian poetry* e quello di Franco Nasi, *Coleridge's Aesthetic Philosophy and Critical Writings in Italy*. Il primo saggio affronta con sicurezza e chiarezza due temi che nella tradizione italiana novecentesca si sono incrociati e amalgamati con estrema naturalezza. Ciò è dovuto al ruolo determinante che hanno avuto le traduzioni d'autore. Zuccato, però, prima di approfondire la questione che l'interessa, posiziona Coleridge all'interno del contesto italiano, anche in rapporto ad altri poeti inglesi. Questa struttura aiuta a capire meglio le vicende che seguono; da qui presenta poi le varie traduzioni. È di notevole interesse notare come all'attività divulgativa si siano appassionati protagonisti della storia culturale nostrana: da Praz come antologista a Luzi come traduttore, grazie a cui «the Italian readers were at last able to form an impression of what Coleridge's poems sound like in the original» (p. 203); da

Primo Levi, che lesse la traduzione di Fenoglio (p. 207) a Giudici (pp. 208-209) a Buffoni (pp. 209-210): tutti capaci di ricoprire il triplice ruolo di poeta-critico-traduttore. Zuccato (che a sua volta, mi preme aggiungere, fa parte della categoria) non descrive solamente tale percorso ricettivo ma interviene con dovizia di esempi che bene confortano i suoi giudizi critici e l'analisi traduttologica. Nasi ha posto mano proprio agli scritti filosofici e critici, quelli meno frequentati almeno «until the first decade of the twentieth century» (p. 219). Una sorta di scoperta si verificò grazie a intellettuali quali Anceschi, Croce e Praz. I capitoli che seguono trattano della ricezione in contesti culturali periferici (Portogallo, Cechia, Polonia) ma non per questo essi risultano meno utili a comprendere appieno la ricezione del poeta inglese, anzi, ne garantiscono la parziale completezza. Di maggiore impatto è certamente il caso russo, spiegato da Elena Volkova nel suo *The Albatross in Russia: praised, shot and repented*. L'intento del libro a me pare riuscito per la serenità argomentativa e per la consapevolezza degli strumenti adottati. Con questo materiale risulta infatti più agile posizionare Coleridge in un contesto pluriforme come quello delle singole realtà linguistico-culturali, tanto tra il «common reader» woolfiano, quanto tra quello particolare com'è il lettore-artista o il lettore-scrittore. Io credo che quest'ultimo aspetto sia quello da cui si possa ripartire per far fruttare il lavoro di questi studiosi. Per realizzare tale proposito, si utilizzino questi *case-study* e si applichino metodologie simili ad altri lettori 'speciali' di Coleridge che ne sono stati influenzati in modo più o meno 'angoscioso'.

Gandolfo Cascio

Franco Nasi, TRADUZIONI ESTREME, Quodlibet Studio, Macerata, 2015

Traduzioni estreme si apre con una precisa dichiarazione di intenti che è anche una definizione del metodo d'indagine dell'autore: a cominciare dall'epigrafe Franco Nasi fa proprio l'invito di Galileo Galilei contenuto nella *Lettera a Cristina di Lorena* ad affiancare «sensate esperienze» (le osservazioni che partono dai sensi) a «necessarie dimostrazioni» (la riflessione su dette osservazioni). Questo movimento circolare tra esperienza e riflessione, ripreso più recentemente anche da Antoine Berman (2003) anima il volume sin dalle prime pagine. È raro imbattersi in un testo tanto riflessivo (o autoriflessivo) quanto ironico, intelligentemente ludico, mai didascalico, caleidoscopico nel suo ricorso a citazioni dai più diversi campi dell'arte e del sapere, lieve e sciolto.

La libertà (e i suoi vincoli) costituiscono difatti un altro aspetto strutturale del libro, che riguarda l'oggetto della trattazione non meno che l'*usus scribendi* dell'autore. Occupandosi di lipogrammi, pangrammi e anagrammi, acrostici e

contracrostici, filastrocche, nonsense e poesie per l'infanzia, Nasi passa senza soluzione di continuità da spunti teorici a esemplificazioni di prassi traduttive, rimescolando, collegando, mettendo in comunicazione concetti e strategie con scelte concrete personali e di necessità provvisorie per «comprendere criticamente e produttivamente che cosa avviene nel movimento traduttivo» (p. 11). La riflessione sul rapporto tra poetica e traduzione, ricorda l'autore – che di recente ha curato insieme ad Angela Albanese *L'artefice aggiunto*, una fondamentale antologia di scritti sulla traduzione letteraria in Italia pubblicati tra il 1900 e il 1975 – oltre a rappresentare uno dei capisaldi della nuova traduttologia di Emilio Mattioli e Franco Buffoni, era già presente nelle pagine di Benedetto Croce sulla «personalità dei traduttori» (1915) e nei *XXIII paragrafi* di Beniamino Dal Fabbro (1944), per il quale tradurre costituisce una «forma d'arte riflessa» in cui il poeta-traduttore è libero di sovrapporre la propria poetica a quella del poeta tradotto. Come Massimo Bocchiola nel suo vivido memoir *Mai più come ti ho visto* (Einaudi, 2015), Nasi, con Mattioli (2009), rivendica per il traduttore una dalfabbriana «dimensione della soggettività [che] è costitutiva della poesia e dell'arte» (p. 16) per accogliere in modo accettabile, adeguato ed eticamente «leale» il testo fonte.

Alla libertà del traduttore, e in special modo del traduttore “estremo”, fa da contraltare il pericolo insito nelle «esperienze traduttive insolite che stanno alle traduzioni canoniche come gli sport estremi stanno alla pallavolo, al tennis o al mezzo fondo» (p. 25). Il campionario degli esempi adottati nei capitoli centrali del libro chiarisce la natura e le insidie di questo tipo di traduzioni.

Si parte da un'analisi di un brano tratto dalla traduzione italiana del romanzo lipogrammatico *La disparition* di Georges Perec compiuta da Piero Falchetta che, attraverso astuti stratagemmi (adottati anche nella versione inglese di Gilbert Adair) come riportare i numeri in cifre anziché in lettere, riesce a mantenere per più di trecento pagine il gioco lipogrammatico costruito dall'autore-enigmista. Il romanzo di Perec è un esempio pregnante ai fini del discorso su creatività e limiti nelle opere estreme perché qui la scomparsa della lettera «e» diventa il motore che dà impulso alla storia, la chiave per la codifica e la decodifica del giallo metalinguistico. Capita infatti che lo scrittore alluda alla lettera sparita senza però nominarla:

Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal: on aurait dit un grand G vu dans un miroir (Perec 1969, p. 19)

che Falchetta abilmente traduce:

Ora un tondo, non conchiuso, sbarrato da un trattino dritto: una sorta di G maiuscola capovolta (Perec 1995, p. 18)

Dopo due incursioni nei territori altrettanto scivolosi del pangramma (con il romanzo *Ella Minnow Pea* di Mark Dunn, tradotto con pari arguzia da Daniele Petruccioli) e dell'anagramma (con una poesia ipervincolante sul tema di Peter Pereira, tradotta da Stefano Bartezzaghi), si passa a un celebre acrostico biblico, il *Salmo 119*, rigoroso nel suo ordine compositivo, in cui le prime parole dei distici ripercorrono progressivamente tutte le lettere dell'alfabeto per rendere omaggio alla parola di Dio condensata nella *Torah*. Qui viene presa in esame la traduzione primo-ottocentesca dell'abate Venturi, il quale, affiancando sinotticamente quattro versioni parallele del testo, dimostra una lucida consapevolezza delle possibili opzioni traduttive che vanno dall'addomesticamento versificante all'*italianizzazione* (un approccio «letterale» in senso bermaniano, celebrato da Leopardi) alla trasposizione più scolasticamente interlineare. Anche in questo caso Nasi riporta il discorso sull'acrostico nell'alveo della tradizione letteraria italiana, citando invenzioni magistrali ad opera di Dante, Boiardo e Boccaccio spesso eluse dai traduttori stranieri.

Tra le varie questioni teoriche sollevate che, come si è detto, sembrano scaturire senza sforzo dagli esempi citati, si impone quella dell'intenzionalità. Questo concetto è affrontato ancora una volta empiricamente, “dal basso”, attraverso il caso particolare del romanzo *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, incentrato sulla tecnica del contracrostico, in cui Douglas R. Hofstadter rende esplicita la propria *intentio auctoris* e offre indicazioni puntuali ai suoi traduttori affinché possano «ricostruire l'essenza del testo» (p. 68).

Nella contemporaneità, esaurita la spinta propulsiva della scrittura sperimentale di stampo oulipiano, gli esempi più luminosi di testi estremi si ritrovano nella letteratura per l'infanzia. Qui Nasi si espone in prima persona ai rischi dell'impresa traduttiva estrema, in quelle che definisce «versioni in 'libertà vigilata', o, per dirla in inglese, *on probation*» (p. 78). Entriamo allora nel vivo del processo che conduce alla traduzione di una filastrocca di Gianni Rodari in inglese, percorrendo insieme al traduttore le varie ipotesi che gli si prospettano: lettura ad alta voce, versione interlinguistica che si ferma a «un nonsense *strictu sensu*», fino a pervenire a quella che Goethe chiama «traduzione interlineare elaborata», una soluzione risultante in «un *pun* nonsensico non del tutto privo di senso» (p. 79) che, grazie a un felice connubio di talento e caso, permette di riprendere in traduzione la figura etimologica (una specie di «parola incinta», in una metafora coniata ad hoc da Nasi) presente negli ultimi versi del componimento.

Filastrocca
corta e gaia
l'abbaino
non abbaia,
la botte più grossa

Nursery-rhyme
Short and lark
The barkeeper
Doesn't bark
The biggest apple

non è un bottone, la mela più grossa non è un melone, ed il mulo più piccino non sarà mai un mulino.	Is no pineapple The biggest pot Is no depot And the shortest Donkey Will never be A Don nor a Key.
--	--

Alzando il tiro, o meglio il «coefficiente di difficoltà» del testo, Nasi dà prova della sua creatività di traduttore in più di una «piroetta insolita» (p. 84), in special modo nelle traduzioni delle poesie di *An Imaginary Menagerie* di Roger McGough, corredate da illustrazioni dell'autore che concorrono a rivitalizzare gli idiomatismi e i cliché linguistici presi di mira dal poeta di Liverpool. Quello di McGough si presenta come un caso eccezionale per diversi motivi, non ultimo il fatto che il poeta si sia offerto di disegnare nuovi animali per la versione italiana, consentendo al traduttore di piegare la sua lingua madre per sfruttarne il «senso obliquo» e rinnovarla dall'interno. Traducendo la poesia *Wordfish*, per esempio, ritroviamo il sopito legame (nel senso di «vincolo familiare», p. 9) tra orfani e scorfani:

Wordfish are swordfish in a state of undress	Orfani sono scorfani un po' sotto stress
Criss-crossing the ocean	vanno in cerca per il mare
in search of an S.	di una C e di una S.

In questo modo, da impedimenti le difficoltà traduttive diventano opportunità, soglie per accogliere il nuovo rispettando l'integrità del testo e le sue intenzioni «senza ucciderlo, senza ridurlo a mero significato» (p. 116). Per giungere a questo risultato, ribadisce Nasi tornando alla riflessione dopo aver compiuto il suo viaggio estremo *autour de sa chambre* (*A vela in solitaria intorno alla stanza* è anche il titolo del volume edito da Fazi che raccoglie le sue traduzioni delle poesie dell'americano Billy Collins), occorre essere «leali» al testo, ascoltarlo e farsi carico delle sue molteplici dimensioni per capire «da quale vincolo partire o quale vincolo sacrificare» (p. 124) e, di conseguenza, scegliere pragmaticamente il tipo di «progetto traduttivo» (Berman 2000) da intraprendere. Solo dedicando tempo, attenzione e amore all'opera che si traduce è possibile rimetterla nel «nuovo fiume» (p. 144) della lingua in perpetuo movimento della cultura d'arrivo.

Eleonora Gallitelli

SEGNALAZIONI

a cura di Edoardo Zuccato

* Una nuova versione metrica degli *Uccelli* di Aristofane, a cura di Mario Scafidi Abbate, è apparsa, senza testo originale a fronte, presso l'Editore Meligrana con il titolo *Nubicucula. La città ideale*.

* Newton Compton propone *Tutte le opere* di Seneca in un singolo volume curato da Mario Scafidi e Ettore Paratore, con testi originali a fronte.

* Il Ponte del Sale dedica una raffinata plaque, *Titiro, tu*, a una nuova versione in versi italiani della celeberrima egloga virgiliana, nell'elegante resa di Gianfranco Maretta Tregiardin e Marco Munaro, con suggestive tempere di Vittorio Bustaffa: "Titiro, tu coricato al riparo di un ampio faggio / tenti sull'esile canna un canto dei boschi..."

* Le più recenti poesie in romagnolo di Giovanni Nadiani sono uscite presso L'arcolaio edizioni (Forlì) con il titolo *aNmarcurd*. Prefazione di Alberto Bertoni, traduzioni dell'autore a fronte: "e poi arriverà il giorno / che la nostra memoria / finirà nella spazzatura insieme a quella del telefono / e poi nessuno / a ricordarsi di noi / – forse soltanto per un po' una foto a bassa definizione o una riga / in una lingua che nessuno più capisce / smarritasi in internet..."

* Di Maurizio Casagrande è apparso presso La Vencedora (Coyoacán, Messico) *Soto 'a nogara, ma fora stajòn / Sotto il noce, ma fuori stagione*, belle poesie in dialetto veneto con versioni italiane a fronte.

* *Auliver, le fémene e l'infèrno* raccoglie alcune originali versioni dal volgare veneto medievale al dialetto trevigiano-bellunese realizzate da Pier Franco Uliana per De Bastiani (Codega Sant'Urbano, TV). I testi originali esemplificano i tre nuclei linguistici principali del Veneto medievale.

* Marcos y Marcos manda in libreria *Non domandarmi nulla*, antologia di poesie di Antonio Machado e Federico García Lorca tradotte da Francesco Scarcicchi, con una nota introduttiva di Fabio Pusterla e testi originali a fronte.

* Laura Dolfi ha pubblicato per UNIPR CoLab Vittorio Bodini e la Spagna: *itinerario bio-bibliografico*, un e-book con materiale inedito ed edito dedicato al rapporto fra Vittorio Bodini e la Spagna. <http://hdl.handle.net/1889/2889>

* Del romanziere spagnolo Juan Benet Amos Edizioni propone *Ritornerei a Región*, nella bella versione di Sebastiano Gatto con la collaborazione di Piero Dal Bon.

* Samuele Editore propone un'antologia di poesie della latinoamericana Claribel Alegría, curata da Zingonia Zingone e Marina Benedetto con il titolo *Voci*. Testi spagnoli a fronte.

* Nell'elegante versione di Valerio Nardoni, Passigli propone *Amore, mondo in pericolo* di Pedro Salinas, con prefazione e testi originali a fronte.

* Interlinea manda in libreria un'antologia di testi della brasiliana Márcia Théophilo, *Nel nido dell'Amazzonia*. Testi originali a fronte e versioni italiane dell'autrice, che da molti anni vive nel nostro paese.

* Fabrizio Bajec ha curato per Fermenti un'antologia di opere del belga francofono William Cliff dal titolo *Poesie scelte*, con testi originali a fronte. Molto belle le traduzioni, un ottimo esempio di confronto fra poetiche.

* Presso Edizioni Forme libere è apparso *L'uomo inadeguato* di Yves Bergeret, tradotto da Francesco Marotta. Con testi originali a fronte.

* Alberto Panaro e Grazia Regoli hanno ben tradotto per Edizioni Ulivo (Bailerna, CH) *Vattene. Dimentica*, antologia di poesie del francofono svizzero Marku Hediger. Con testi a fronte e prefazione di Fabio Pusterla.

* Nella prestigiosa collana "Classici della letteratura europea" curata da Nuccio Ordine per Bompiani sta uscendo una nuova traduzione completa della opera di Shakespeare, coordinata da Franco Marengo. Recentemente è apparso il vol. II, *Le commedie*, con traduzioni e apparati critici (introduzioni, note e bibliografia) di Attilio Carapezza, Antonio Castore, Rossella Ciocca, Rocco Coronato, Mario Domenichelli, Massimiliano Morini, Viola Papetti, Alessandra Petrina, Teresa Prudente, Ilaria Rizzato. Con testi originali a fronte e versioni italiane in prosa.

* Elliot manda in libreria un bel romanzo Elizabeth Gaskell, *Ruth*, nella traduzione di Salvatore Asaro, con un'articolata introduzione di Francesco Marroni.

* Paola Del Zoppo ha curato per Del Vecchio editore *Lettera su un altro continente*, saggi e poesie di Hilde Domin, ben tradotte, con testi originali a fronte, da Ondina Granato.

* Davide Astori ha curato per la Federazione Esperantista Italiana (Milano)

Lettera aperta su mio fratello, a domnui Gorbaciov, un testo di uno dei maggiori poeti rumeni viventi, Petru Ilie u. Il libretto include anche una versione in esperanto di Renato Corsetti.

* Per l'editore Fermenti Paolo Galvagni ha curato *Il digiuno natalizio* del poeta russo Sergej Zav'jalov, Premio Cippo Internazionale – Pistoia 2016.

* Claudia Scandura ha curato per Gattomerlino *Lena e la gente*, antologia di poesie della russa Elena Fanajlova. Ottime le traduzioni, con testi originali a fronte.

* Originale proposta delle edizioni Ariele di Milano, che pubblicano il *Canzoniere armeno* di Sayat-Nova, il maggior poeta trovatore caucasico del 18° secolo. Gli indispensabili apparati critici, la cura (anche dei testi originali) e le pregevoli traduzioni sono opera di Paola Mildonian: "Chi ti siede accanto s'inebria, sei hascisc e grappa, amata..."

* Presso Presses Universitaires de Caen è apparso un interessante volume di saggi dal titolo *Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique*, curato da Viviana Agostini-Ouafi e Antonio Lavieri, autori di due ottimi interventi, insieme a quelli di Chiara Montini, Fabrizio Bajec, Elisa Bricco, Paola Cadeddu e altri.

* «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di Federico Condello e Andrea Rodighiero, pubblicato da Bononia University Press raccoglie diversi saggi molto interessanti sul tema del volume.

* *Traduzioni estreme* è un saggio di Franco Nasi apparso presso Quodlibet che riflette con originalità e acutezza sui problemi posti da testi con forti vincoli formali, come giochi di parole, anagrammi e acrostici.

* Fabio Pusterla ha pubblicato per d'if edizioni un ampio saggio sulla poesia di Philippe Jaccottet, *Il nido dell'anemone*, con una sezione specificamente dedicata alla traduzione del grande poeta svizzero.

* Presso Marcos y Marcos è uscito un delizioso libretto, *Lost in Translation*, di Ella Frances Sanders tradotto da Ilaria Piperno e illustrato dall'autrice che presenta "cinquanta parole intraducibili dal mondo", ad esempio il giapponese "komorebi", "la luce del sole che filtra tra le foglie degli alberi".

* Di Pasquale Guaragnella è apparso come n. di QDR, *Barocco e "nuova scienza"*. *Proposte di ricerca didattica per il docente di italiano*, con una serie di saggi su autori del barocco italiano.

* *Dialogic Dickens. Invention and Transformation*, curato da Allan C. Christensen, Francesco Marroni e David Paroissien per Solfanelli editore, raccoglie diversi interessanti saggi sul grande romanziere.

* Presso Arcipelago Edizioni di Milano è apparso *La scelta della voce*, un esauritivo saggio di Alessandro Terreni, con prefazione di Gianni Turchetta, sulla poesia dell'ultimo Antonio Porta.

* «Anterem» presenta nel n. 91 traduzioni di S. Lavina da A. Pizarnik, di F. Paoli da N. Brossard, di M. Obino da A.-M. Albiach, di A. Velez da B. Simeone, di G. B. Buccioli da M. Donhauser.

* «Atelier» include nel n. 80 (dic. 2015) traduzioni di G. Séguineau, M. Luttrario, A. Starace e R. Toscano da J.-M. Maulpoix e un'intervista di Diego Bertelli e Alberto Comparini a Paolo Valesio sulla poesia italiana all'estero.

* «Cartevive», rivista della Biblioteca Cantonale di Lugano, dedica il vol. 51 dell'anno XXIV alle carte del Fondo Guido Almansi.

* Il vol. 12: 3 di «Comparative Critical Studies» è dedicato a “Non-Conventional Receptions of Baudelaire”, con vari saggi fra cui uno di Andrea Schellino su Mario Praz lettore e traduttore del poeta francese e uno di Michael Tilby su Baudelaire in bengalese.

* Il vol. X: 1 (Spring 2015) del «Journal of Italian Translation» propone come al solito versioni inglesi di vari poeti italiani, soprattutto contemporanei, e alcune traduzioni in italiano e in dialetto di poeti americani.

* «Semicerchio» dedica il vol. LII (1/2015) a “Poesia alimentare”, con saggi e traduzioni sul tema di Fabrizio Gonnelli, Stefano Garzonio, Michela Landi, Antonella Francini, Andrea Sirotti e altri.

* «Traduttologia» presenta nei nn. 9-10 (lug. 2013-gen. 2014) vari articoli, fra cui quelli di E. Terrinoni su *Finnegans Wake*, R. Antinucci su E. Brontë, M. Marconi su G. Orwell, e traduzioni di M. Pelaia da J. Koller.

* «Versodove» celebra il suo ventennale con il n. 17 (2015), in cui sono presenti alcuni inediti su Thomas Bernhard tradotti da Anna Ruchat, un'intervista di Giorgia Kavurnaki a Nanos Valaoritis, un articolo di Dan Octavian Cepraga sulle traduzioni recenti della letteratura rumena, e poesie di Stephen S. Mill tradotte da Marco Simonelli.

**“Dietro ogni libro tradotto c'è un traduttore.
Cita sempre il suo nome, rispetterai un suo diritto”.**

«Testo a fronte» condivide la campagna dell'Associazione Italiana Traduttori e Interpreti per la dignità dei traduttori.

Dalla Legge sul diritto d'autore n. 633 del 22 aprile 1941 e successive modificazioni:

Art. 4 – Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria o artistica, le modificazioni e aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale.

Art. 70, par. 3 – Il riassunto, la citazione o la riproduzione debbono essere sempre accompagnati dalla menzione del titolo dell'opera, dei nomi dell'autore e, se si tratti di traduzione, del traduttore, qualora tali indicazioni figurino sull'opera riprodotta.

*Il numero cinquantaquattro di
Testo a fronte
è stato stampato
presso Arti Grafiche Bianca & Volta di Truccazzano
il ventotto luglio duemilasedici*